প্রভা

प्रज्ञा

त्रैमासिक पत्रिका

सम्पादक
रत्नध्वज जोशी

प्रबन्ध सम्पादक
हरिभक्त कटुवाल

वर्ष १ अङ्क १
२०२७

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान
कमलादी, काठमाडौं
नेपाल

यस अङ्कको रु. ३।–
वर्षको रु. १०।–

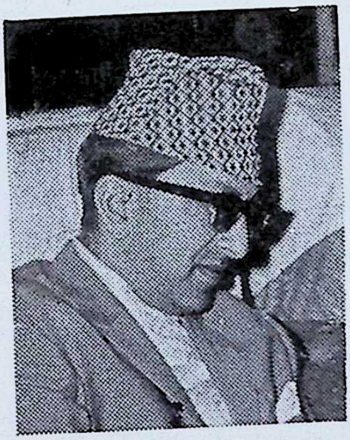
मुद्रकः– श्री ५ को सरकारको छापाखाना ।

यस अङ्कमा

			पृष्ठ
१.	सिर्जनाको सन्दर्भमा: प्रज्ञा र प्रतिभा–	शिवप्रसाद सत्याल 'पीठ'	१
२.	नृत्य मीमांसा–	भैरवबहादुर थापा	८
३.	सूर्यमूर्ति	लैनसिंह वाङ्गदेल	१४
४	अस्तित्ववादी सिद्धान्त	अयोध्याप्रसाद प्रधान	२५
५.	हाम्रो भाषा र त्यसको स्वरूप निर्धारण समस्या	भवानी भिक्षु	३९
६.	प्रकृति तत्व	प्रा. चेतोनाथ शर्मा आचार्य	४५
७.	नेपाली गद्य कविताको प्रथम प्रयोग कसले गऱ्यो ?	तानासर्मा	५०
८.	अनुवादको सिद्धान्त	सरोजकुमार शाक्य	६१
९.	प्रज्ञा के हो ?	बदरीनाथ भट्टराई	६५
१०.	प्रकृति दर्शन र 'आदर्श राघव' मा प्रयुक्त प्रकृत्ति	प्रा. ताराप्रसाद जोशी	६८
११.	आत्मानुसन्धानको सन्दर्भमा: योग र ज्ञानको तुलनात्मक अध्ययन	प्रा. शिवगोपाल रिसाल	८१
१२.	मतवाली क्षेत्री	डोरबहादुर बिष्ट	८५
१३.	नेपाली साहित्यमा आधुनिक काल	रत्नध्वज जोशी	९१
१४.	महाकाव्य–बूढो-पुरानो साहित्यिक विधा	वासुदेव त्रिपाठी	९५
१५.	सम्पादकीय		१११
१६.	लोक संस्कृति सर्वेक्षण		११३
१७.	विविध		११६
१८.	ने. रा. प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको पञ्च वर्षीय योजना र प्रगतिको मूल्याङ्कन		११८

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट प्रकाशित सम्पूर्ण पुस्तक र "प्रज्ञा" त्रैमासिक पत्रिकाका लागि साझा प्रकाशन र त्यसका शाखा तथा एजेण्टहरूसँग सम्पर्क राख्नुहोला ।

"प्रज्ञा" को ग्राहक हुने इच्छुक महानुभावले भने प्रज्ञा-प्रतिष्ठान-सँग सम्पर्क राख्नुहुनेछ ।



नेपालको स्वतन्त्रतालाई विश्व-मान्यता प्राप्त गराउन **श्री ५ महाराजाधिराज सरकारबाट** सम्पन्न
भएको कार्य इतिहासको विषय भएको छ । मौसूफ सरकारबाट नेपालको जुन अभूतपूर्व परिचय विश्वलाई
बक्सेको छ, त्यसबाट नेपालनै गौरवान्वित छ । अन्ताराष्ट्रिय शान्ति, समृद्धि र श्रीको निम्ति साझा
योगदान दिएर नेपालले प्राप्त गरेको विश्वव्यापी सम्मान **श्री ५ महाराजाधिराज सरकारकै** राजनीति
कुशलताको परिणाम हो ।

राजनीतिमा मात्र होइन, साहित्य, कला, संस्कृति र ज्ञान-विज्ञानको क्षेत्रमा समेत **श्री ५ महाराजा-**
धिराज सरकारबाट नव चेतना र नव आलोकको जुन मूल फुटाइबक्सेको छ– त्यसबाट नेपालका वाणीपुत्रहरूलाई
अभूतपूर्व प्रेरणा प्राप्त भएको छ । हाम्रा सरस्वतीका वरदपुत्रहरू आफ्ना पुर्खाले संस्थापन गरेको राष्ट्रिय गौरव-
लाई आ-आफ्ना सर्जनशील प्रतिभाद्वारा अझै वरेण्य र वरिष्ठ तुल्याउन सदैव सक्षम होउन् भन्ने मङ्गलकामना
सहित प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको मुख पत्र "प्रज्ञा" सरकारकै वाहुलीमा सादर सभक्ति समर्पण गर्दछौं ।

"सर्वन्तत्प्रज्ञानेत्रं प्रज्ञाने प्रतिष्ठितम्"

चेतनको प्रतिष्ठाका लागि मन्त्रद्रष्टा ऋषिहरूले प्रज्ञाको जुन महिमा गाए त्यो साममा सुरक्षित छ ।

आन्तर्ज्योति चेतनको स्थूल र सूक्ष्म रूपलाई आत्मसात् गर्ने प्रज्ञाको जुन आलोक-धारा निरवच्छिन्न प्रवाहित भइरहेको छ त्यसवाट सम्पूर्ण ब्रह्माण्ड-पिण्ड प्रतिष्ठित भएको महिमा हाम्रा श्रुतिहरूमा यत्र तत्र छरिएका छन् ।

"ईशावास्यमिदम्" को उद्घोष पछि पनि चेतन प्रतिष्ठित हुने प्रज्ञाको महिमालाई पृथ्वीको चंक्रमणले पनि अवरोध गर्न सकेन ।

विज्ञानको यो अन्तरिक्षगामी यात्रा पनि प्रज्ञानेत्र भएको यस लोकले सूर्यका प्रखर किरणले परिस्पन्दन गर्न नसक्ने वस्तुलाई समेत विश्लेषण गरेको कुरा गर्वको विषय छ । यसरी विज्ञानले जुन चमत्कार पूर्ण आविष्कार गरेको छ त्यसले त झन् "सर्वन्तत्प्रज्ञानेत्रं प्रज्ञाने प्रतिष्ठितम्" भन्ने कुरालाई वढी प्रमाणित गरेको छ ।

शाश्वत सत्य भएको ज्ञानको आत्मपरक भावना नै परिकल्पित विज्ञानको पनि सम्वल हुँदै मानवको आन्तरिक अन्धकार हटाएर मानवता अभिमुख वनी सवैलाई सत्प्रेरणा दिने प्रज्ञाको रूपमा आफ्नो निर्दिष्ट लक्ष्यलाई सदा झैं अग्रगामी गराउँदै आफ्नो पवित्र प्रकाशले मनुष्यको मन र मस्तिष्कमा नयाँ नयाँ उन्मेष दिंदै जाओस् । अस्तु ।

केदारमान व्यथित
कुलपति
नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

नील सरस्वती

सिर्जनाको सन्दर्भमा–

प्रज्ञा र प्रतिभा

शिवप्रसाद सत्याल "पीठ"

सापेक्षिक अर्थमा सिर्जनाको नाता कवितासित जोड्न सकिन्छ । कविताको नाता कोमलतासंग हुन्छ । कोमलता प्रतिभाको सिर्जना हो । यसै मानेमा अचेलका बुद्धिवादी कविता र कोमलताको नजीकको नाता मात्र नभएको होइन, झण्डै झण्डै देखादेख नै हुन छोडेको छ । परिणाम, कविता कठोर-दुर्बोध अनुभव गरिन थालेका छन्, पाठक र स्रष्टाको मानस स्तरको कोमलता र कठोरताको फरक्याइले सम्प्रेषणको समस्या बढेको छ । मूल्यान्वेषणको मान स्तर पनि कवितामात्र होइन, सबै नै विधामा धमाधम बदलिँदै छ, शाश्वत मूल्यको सच्चा अन्वेषणमा कविताले रक्तपात मच्चाउन थालेको छ । बुद्धि या विचार स्थायी हुन्छ, तर त्यसलाई कि त कवितात्मक वाणी दिनु हुन्न, कि त कोमलता पनि त्यसको मूल गुण स्वीकार्नु पर्दछ । तर अचेलका कविताको गति देब्रेपट्टि ढल्केको छ । मार्क्स-कौटिल्य, रूसो– रसेल, कणाद– कपिल आदिको विचार स्थायी भए पनि दर्शनमा हो, कवितामा होइन । वर्डस्वर्थ-इलियट या देवकोटा-समका सिर्जनात्मकता र मूल्य प्राप्तिका अन्तरहरू केलाएमा जोवन र कविताका यथार्थ सम्बन्धहरू स्पष्ट भैहाल्छन् । जब कविता भन्दा कोरा दर्शन– विचार बढ्ता देखिन्छ, कविता आफ्नो बाटो छोड्दछ, अनि बुझिन्न पनि । यो सब हुनुमा अचेलको कविता– सिर्जना प्रतिभाभन्दा प्रज्ञाको भरमा भएको छ र स्फुरण नभई निर्माण हुनु मुख्य कारण छ । खासमा, आज भोलिका धेरै जसो कविताको सिर्जना नै भएको छैन, उत्पादन मात्र भएको छ । सिर्जना त प्रतिभाले गर्दछ, उत्पादन चाहिँ बुद्धि, व्युत्पत्ति र अभ्यासले पनि गर्न सक्तछ । तैपनि चलन अनुसार हामी कवितालाई सिर्जना नै मान्दछौं, जतिसुकै फरक अवतार किन नहोस्–

"मूक छौ कि भन कण्ठ कोकिला
या फुलेर मृदुबैंस सुन्तला ।

खोज्छ प्रेम भँवरा सुमञ्जुला

के छ उत्तर खुला शकुन्तला ?" (शाकुन्तलः देवकोटा) जस्तो कोमलकान्त पदावलीमा अभिव्यक्त भाव कवितामा होस् अथवा–

"इतिहास घिसार्दछ
कमीज च्यातिञ्जेल इतिहासको पन्नाभित्र
आङमा नङ्ग्याएर कोतरिएको मानचित्र
रगतपच्छे
हिरोशिमाको

..........पराजयको साइनबोर्ड ?" (हाट भन मानिसः बैरागी काइंला) जस्ता बुद्धिको बलमा मात्रै अर्थ अंचेल्न सकिने उत्पादित कवितामा होस्, सिर्जना र प्रतिभाको चर्चा चलि नै हाल्दछ । त्यसैले यहां, विशेष गरी; कविताको सिर्जनाको सन्दर्भमा प्रज्ञा र प्रतिभाको भूमिका बारे इतिहासले देखाएको गोरेटोबाट हिंड्ने प्रयास भएको छ ।

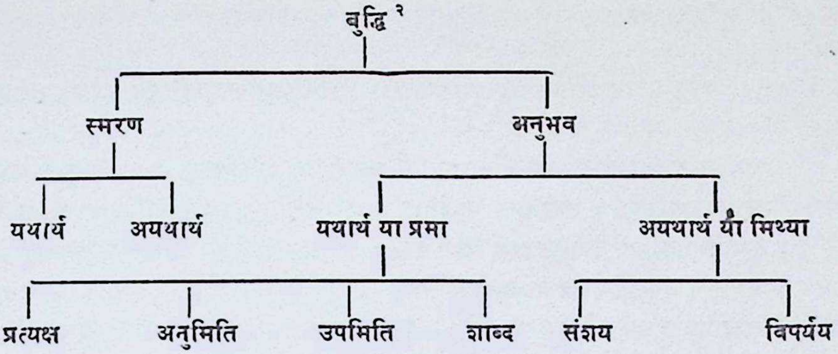
हामी जतिसुकै अगाडि बढौं, पश्चिमी भौतिक विज्ञानको अध्ययनले हामीमाथि जतिसुकै प्रभाव पारोस् तैपनि जन्मजात बंश संस्कार, समाजका स्वाभाविक संचित प्रभाव र मिश्रित अध्ययनको समष्टि प्रभावले हाम्रो समाजका बुद्धिजीवी, कवि, आलोचक सबैलाई पूर्वेली दर्शन, साहित्यिक मान्यता र अभिव्यक्ति शैलीले जितेको छ । यस्तै कविताको अत्याधुनिक रचनामा पनि पूर्वेली काव्य दर्शनले प्रशस्त प्रभावित पारेको छ । यस-कारण यहां सिर्जनाको सन्दर्भमा, खासगरी, पूर्वेली काव्य दर्शनले स्वीकारेको मान्यता, सिद्धान्त, दृष्टिकोण–काव्यहेतु मानी सरसर्ती अध्ययन गर्नु स्वाभाविक ठानिएको छ ।

हुनत राजशेखर,भट्टतौत्, अभिनवगुप्त आदि समीक्षा शास्त्रीहरूले प्रज्ञाकै तीव्रतालाई 'प्रतिभा भन्ने नाम राखेका छन्, तैपनि हामीले यहां प्रज्ञाको मुद्दु कुरो 'बुद्धि' हो र 'प्रतिभा' नै कविता–सिर्जनाको लागि नभै नहुने (उपादान) तत्व हो भनी स्वीकारेका छौं । कसैले नयां नयां झल्का दिइरहने प्रज्ञालाई प्रतिभा भनेका छन् त कसैले अनौठो अनौठो सिर्जना गर्न सक्ने प्रज्ञालाई नै । अनि केही समीक्षक भने झल्काझिल्की छोडिरहने एक किसिमको बुद्धिलाई नै प्रतिभा मान्दछन्, या भविष्यको ज्ञान पनि वर्त्तमानमा नै गराउने विशेष खूबीलाई प्रतिभा भनेको पनि पाइन्छ । अझ अर्को एक मत वर्त्तमान, भूत र भविष्यको एकै पटक ज्ञान गराई दूरी र सन्निधिका सांध मेटेर एकै किसिमले तत्वदर्शन गर्ने क्रान्तदर्शी गुणलाई प्रतिभा मान्दछ र वेदले परिभाषा गरेको कवि पनि यस्तै नै छ ।[१] यसरी हेर्दा के चांहि प्रष्ट हुन्छ भने 'प्रज्ञा' को स्फुरणशील पक्ष नै प्रतिभा हो र प्रतिभा नै सिर्जनाको उपादान हो । तर अचेलका धेरै जसो कविता भने प्रज्ञाका उत्पादन हुनाले यसको अर्को अवस्थासम्म पुग्नु आवश्यक नै छैन । त्यसैले यहां बुद्धि र प्रतिभाको फरक स्पष्ट गर्नु पर्ने हुन्छ ।

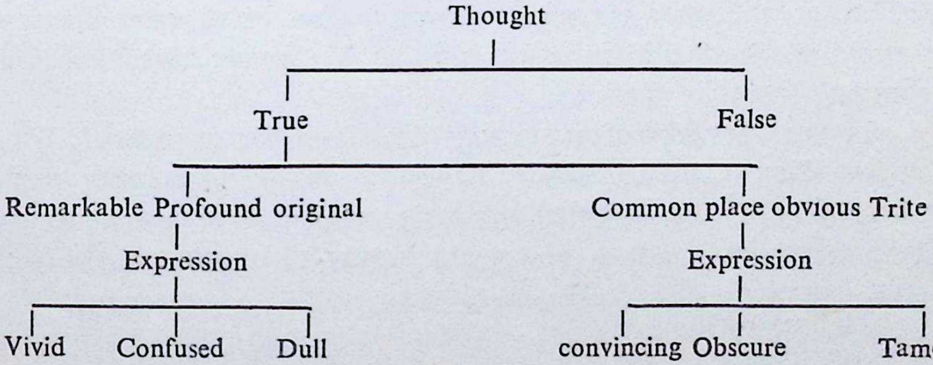
बुद्धिको ब्यापार, प्रकार र परिणामको अध्ययन हाम्रो परम्परामा दर्शन र समीक्षाशास्त्रले गरेको छ; पश्चिममा दर्शन, मनोविज्ञान र समीक्षाशास्त्रहरूले गरेका छन् । हाम्रो दर्शनले स्वीकारेको बुद्धिलाई यस्तो तालिकाले स्पष्ट विश्लेषण गर्दछ–

---

१. कविः क्रान्तदर्शनो भवति (निरुक्त) × × × अतीतानगत विप्रकृष्ट विषयं प्रगयज्ज्ञानं यस्य स कविः– उब्बर ब्याख्या–



हुनत यहांका विभिन्न आस्तिक-नास्तिक दर्शनका बुद्धि र सृष्टि सम्वन्धी धारणा र मान्यताहरू पनि फरक नै छन्, तर माथिको तालिकाले प्रतिनिधिपक्ष प्रस्तुत गर्दछ । वेदान्ती माया अथवा अज्ञानलाई बुद्धि मानी विश्वकोशको सृष्टि समेत त्यसैबाट मान्छन्, यस्तै सांख्यदर्शन 'अध्यवसाय' लाई बुद्धि मान्दछ र विश्व-विराट् सृष्टिमा मूलकारण स्वीकार्दछ । यसरी नै मत फाट्तछ । ठीक यस्तै पश्चिममा पनि अनेकौं मत छन् । तैपनि प्रसिद्ध समीक्षाशास्त्री आइ. ए. रिचर्डसले दिएको तालिकाबाट विचारको व्याख्या निकै स्पष्ट हुन्छ–



यी दुवै तालिकाले व्याख्या गरेका पक्षको छानवीन गर्दा के निष्कर्षमा पुगिन्छ भने (तुलनात्मक पर्यवेक्षणबाट आउने परिणाम)—

१. बुद्धि अयथार्थ पनि हुन्छ, तर प्रतिभा संधै यथार्थ हुन्छ ।

२. बुद्धि संशयात्मक पनि हुन्छ, तर प्रतिभा संधै निर्णयात्मक हुन्छ ।

३. बुद्धिमा भ्रम पनि हुन सक्छ, तर प्रतिभामा संधै सत्यता हुन्छ ।

४. बुद्धिको उत्पादन झर्को लाग्दो पनि हुन्छ, तर प्रातिभ सिर्जना रहर लाग्दो नै हुन्छ ।

५. बौद्धिक व्यञ्जना शिथिल, दुर्बोध, अविश्वसनीय र अस्पष्ट पनि हुन सक्तछ, र प्रातिभ व्यञ्जना प्रायः यो दोषबाट मुक्त नै हुन्छ । (वास्तवमा पूर्वीय काव्यदर्शनका दोष पनि काव्य हेतुको कमीका फल हुन् ।)

६. बुद्धि दुष्कर काम मात्र गर्न सक्तछ, तर प्रातिभ असम्भव पनि सम्भव पार्दछ ।

७. बुद्धि जति सम्भव छ त्यति गर्दछ, तर प्रतिभा जे चाहिन्छ त्यही गर्दछ ।

८. बुद्धि अध्ययनादिद्वारा कमाउन सकिन्छ, तर प्रतिभा जन्मजात प्रवृत्ति हो ।

---

२. तर्कामृत

९. बुद्धि अध्ययन र अनुभवको सीमाभित्र हुन्छ, तर प्रतिभाले नदेखेको नसुनेको, नभोगेको वस्तुलाई पनि देखे, सुने, भोगे जस्तो बनाइदिन्छ ।

१०. बुद्धि प्रत्यक्ष क्षेत्रमा सम्भवताको सीमाभित्र मात्र कल्पनाको रंग भर्दछ , तर प्रतिभा परोक्ष जगतलाई पनि प्रत्यक्ष अनुभूति दिन सक्दछ ।

११. बुद्धि कठोर सत्यको र समकालीन सत्यको मात्र उद्घाटन र आविष्कार गर्न सक्तछ, तर प्रतिभा कोमल भाव सत्यको र सार्वभौम, सार्वकालीन मूल्यको उद्घाटन र आविष्कार गर्दछ ।

यसै मानेमा प्रतिभा नै मान्छेको मालिक मान्ने राजशेखर र ओवेन मेरिडिथको दृष्टिलाई खारिएको भन्नु पर्दछ र कवि जन्मन्छ, बनाईंदैन भन्ने यूनानको विश्वासलाई बलियो मान्नु पर्दछ । उर्वरताको दृष्टिकोणले प्रतिभालाई मलिलो माटोसंग तुलना गर्ने लू स्यून र पीयूषवर्षी जयदेवको विचारमा सही हाल्नै पर्दछ । बुद्धि र प्रतिभाका अन्तरहरूनै हामीलाई यसो गर्न लाउँछन् पनि ।

मानवीय शाश्वत मूल्यको सच्चा अन्वेषणमा बौद्धिक भन्दा प्रातिभ सिर्जना सफल छ भन्नेमा विश्व-साहित्यको इतिहास साक्षी छँदै छ । साहित्यिक परम्पराको रक्षा र विकास नै निख्खुर भनेमा प्रातिभ सिर्जनाले नै गरेको छ । तर यहाँ के चाँहि बिर्सनु हुन्न भने प्रातिभ सिर्जनामा दङ्सै हुदैन या बौद्धिक रचनामा प्रतिभाको । कतिसम्म हो भने प्रभावी तत्वको आडमा वर्गीकृत अध्ययनसम्म गर्न सकिन्छ । विद्वान्हरूले कलरिजको The Ancient Mariner जस्ता कवितामा पनि बुद्धिको गरिमा देखाउने कोशिश गरेका छन् र हाम्रो 'सारङ्गी' मा पनि प्रतिभाको फल चाख्नेको खांचो यहां छैन । हुन पनि प्रतिभा र प्रज्ञा दुवै नै मानवीय गुण हुनाले केही छिर्का त पर्ने हुन्छ नै ।

पूर्वेली काव्य दर्शनले मानेको प्रतिभा र प्रज्ञाको सन्दर्भमा पश्चिमी सिद्धान्तको खोजिगर्दा Wit, talent, genious, Thought, Taste, Inspiration, Perspiration इत्यादि शब्दको उल्लेख गरेको पाइन्छ र Imagination को भूमिका महत्वपूर्ण मानिएको पाइन्छ तापनि यो सम्पूर्ण मान्यताको समन्वय गरी सिर्जनाको सन्दर्भमा तीन किसिमका कारणले काम गरिरहेका हुन्छन् भन्ने देखाइएको छ–

१. प्रेरक कारण
२. निमित्त कारण
३. उपादान कारण ।

कुनै व्यक्तिलाई उसको रचना-मुखी सचेत–प्रकृति, सामाजिक, पारिवारिक र व्यक्तिगत स्थिति-रूचिले सिर्जनामा प्रेरित गर्दछन्, तर यी नै मात्र काव्य सिर्जनाका खास कारण होइनन् । खास कारण त उसको उर्वर कल्पना, दार्शनिक चिन्तन, सौन्दर्यानुभूतिको चेत, संवेदनशीलता, कलात्मक व्यञ्जना, नवीन स्फुरण आदिबाट बनेको प्रतिभा नै हो र यस प्रतिभालाई परिष्कृत पार्ने चाहिं जीवन र जगतको विस्तृत र यथार्थ ज्ञान, मनन र साधना आदि बाह्यान्तः प्राप्तिहरू हुन् भन्ने स्पष्ट उल्लेख पाइन्छ। छुट्टाछुट्टै विचारेको खण्डमा प्लेटोले एक किसिमको विक्षिप्तता सिर्जनाको कारण मानेका थिए, अरस्तुले पुनः सृजनको प्रवृत्तिलाई काव्यकारण मानेका छन् । होरेस प्रतिभा, शास्त्रज्ञान, विवेक र चिन्तनलाई स्वीकार्दछन् त वर्डस्वर्थ चाहिं 'भाव' लाई सिर्जनाको स्रोत मान्दछन्; तर कलरिज भने प्रतिभा बाहेक हार्दिकता, विवेक (बुद्धि) र अध्ययन (व्युत्पत्ति) लाई काव्य सिर्जनाका कारण मान्दछन् । स्पिनगर्नले प्रतिभा र रूचिलाई काव्यहेतु मानेको पाइन्छ त क्रोचे जस्ता आत्मवादी दार्शनिक चाहिं प्रातिभ ज्ञान सिर्जनाको कारण मान्दछन् । आधुनिक मनोवैज्ञानिक कबि आलोचक टी. एस. इलियट व्यक्तिगत प्रतिभा परम्पराको फल मानी त्यसैलाई काव्यकारण स्वीकार्दछन् । भौतिकवादी–मार्क्स वादी विचारधारा चेतना पनि सामाजिक अस्तित्वबाट स्वीकार्दछ, काव्यकारण पनि भौतिक चेतनाको सिर्जनात्मक उत्पादनशील स्थिति मान्दछ । तर मनोवैज्ञानिकहरूमा भने केही फरक विचार पाइन्छ–

फ्रायड सबै किसिमका सिर्जनाको कारण 'वासना' मान्दछ त कार्ल युंग मानिसिक व्यापारका प्रमुख काम मध्ये प्रातिभ ज्ञान पनि एक मान्दछ तापनि जीवनको मूल प्रेरणाको आधार चाहिं काम वासना र प्रभुत्वकामना नै स्वीकार्दछ । अर्का मनःशास्त्री एडलरले अभाव या क्षति पूर्तिको प्रवृत्तिलाई जीवनको मूल प्रेरणा मानेको छ । जीवनको मूल प्रेरणानै सिर्जनाको पनि कारण हो र जीवनको कृत्रिम प्रेरणा उत्पादनको कारण हो । यो मनोवैज्ञानिक वासनाको सिर्जनात्मक जीवनमुखी पक्ष पूर्वेली वैदिक र काव्यात्मक दृष्टिकोणसंग नै समन्वित भएको पाइन्छ । यस्तै अनेकौं मनोवैज्ञानिकहरूले संवेदना ऐन्द्रिक उत्तेजना र प्रतिक्रियाको परिणामको व्याख्या गर्दा तीव्रतम अनुभूतिको क्षणबाट संवेदना पैदा भएपछि उत्तेजित भएको व्यक्तिबाट काव्यात्मक प्रतिक्रिया (पनि) पाइने पक्षको वर्णन गरेका छन् र कल्पनालाई पनि सिर्जनाको मूल स्रोत स्वीकारेका छन् । वास्तवमा रिचर्डसले मानेका कल्पनाका विभिन्न अर्थमा पूर्वेली मान्यताको प्रतिभाको परिणाम पर्दछ पनि । यसरी पश्चिमी जगतमा सिर्जनाको सन्दर्भमा मानिएको हेतुको अध्ययन गरिएको पाइन्छ तापनि आत्माभिव्यक्तिको कामना, मान्छे र उसका कार्यक्रमसंगको चासो, कल्पना जगतको निर्माणको रहर र यथार्थ जगत प्रतिको रुचिले गर्दा व्यक्ति सिर्जनामा लाग्दछ भन्ने हडसनको विचारमा धेरैको स्वीकृति देखिन्छ । तर हडसन काव्यात्मक क्रिया-व्यापार हार्दिकता बिना हुन सक्तछ भन्नेमा विश्वास राख्तैनन् । यस हिसाबसंग पश्चिमी साहित्य जगतले मानेका सिर्जनाका कारणको संक्षिप्त चर्चा गर्न सकिन्छ । यी सब भनाइबाट पनि के छर्लङ्ग हुन्छ भने वास्तविक सिर्जना प्रतिभाकै काम हो । यसकारण प्रतिभा पक्षको समर्थन गर्ने पूर्वेली मान्यता अनुसार काव्य हेतुको संक्षिप्त चर्चा यहां गर्नु आवश्यक हुन्छ ।

पूर्वेली जगतमा काव्य शास्त्रीय सिद्धान्तको क्रमिक अध्ययन भरतको नाटच सूत्रले थाले पनि भामहदेखि मात्र काव्यहेतु या सिर्जनाका तत्वको विश्लेषण थालिएको पाइन्छ । भामहदेखि जगन्नाथसम्मको लामो समयमा बितेका प्रत्येकको मतलाई छुट्टाछुट्टै राम्ररी केलाएमा एक ठूलै ग्रन्थ बन्न सक्ने सामग्री पुग्दछ । यसकारण यस परम्पराले मानेका प्रतिभाका परिणामको संकेत र समन्वयवादी र पृथक्तावादी विचारधाराको संक्षिप्त चर्चा गर्नु यहां सुहाउँदो आवश्यकता छ ।

पूर्वेली काव्यपरम्पराले गरेका परिभाषाको परीक्षण गर्दा प्रतिभाका यी काम या परिणाम झलिकन्छन्–

१. नवीन कल्पनाको स्फुरण
२. भावमग्नता र सौन्दर्यानुभूतिको क्षमता
३. कल्पित मानसचित्रको मूर्त्त विधान
४. शब्द, सूक्ति, अर्थ, अलंकार आदि विभिन्न काव्य सामग्रीको योजना आदि ।

तैपनि समीक्षाशास्त्रीहरू सिर्जनाको सन्दर्भमा प्रतिभा मात्र कारण हो भन्ने स्वीकार गर्न सक्तैनन् । राजशेखरले विभिन्न विद्वान्‌को मत संग्रह गरी समाधि (मानसिक एकाग्रता), व्युत्पत्ति, अभ्यास र प्रतिभाको प्रसङ्ग उठाएका छन् । यस अघि नै भामहले शब्द र त्यसको अर्थको साधिकार ज्ञान, पुराना कविहरूसंगको बसाउठी (संगति) र तिनीहरूका रचनाको अध्ययन गरेपछि 'केवल प्रतिभा' नै सिर्जना गर्न थाल्दछ भनेका छन् । तर दण्डीको विचारमा जन्मजात प्रतिभा, अध्ययन र निरन्तरको साधना तीनै तत्व एकाकार रूपमा सिर्जनाका हेतु हुन् । वामनको मतमा पनि–अध्ययन, साधना, संगति, एकाग्रता र प्रतिभा भएपछि कविता लेख्न सकिन्छ– कविताको बीउ चाहिं प्रतिभा नै हो । अनि रूद्रटले भने प्रतिभा, व्युत्पत्ति (जीवन, जगत्, शास्त्र-ज्ञान), अभ्यास (साधना) लाई सिर्जनाका उपकरण मानेका छन्। वैज्ञानिक समालोचक मम्मटले पनि यिनै तीन तत्व एकाकार रूपमा सक्रिय भए पछि सिर्जना सम्भव माने पनि बीउ प्रतिभा र मल जल चाहिं व्युत्पत्ति अभ्यास मानेका छन् । केही समीक्षक भने सुस्वास्थ्य, प्रतिभा

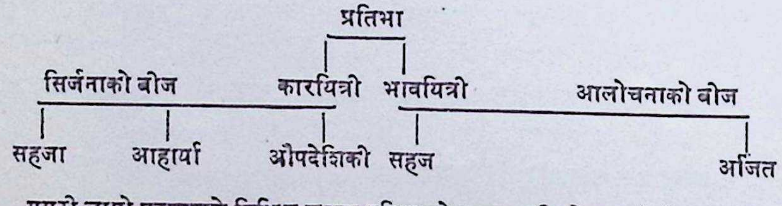
अभ्यास, संगति, अध्ययन, स्मरणशक्ति, प्रयोगात्मक दृढता, उत्साह-प्रेरणा आदि अनेकौं तत्वलाई काव्यहेतु सिर्जनाका कारण मान्दछन् । यस्तै वाग्भट, केशवमिश्र, हेमचन्द्र, जगन्नाथ आदिले सिर्जनाको मूल तत्व प्रतिभानै मानेका छन् तापनि उनीहरूको मान्यताको विश्लेषण गर्दा व्युत्पत्ति र अभ्यासलाई कहीं संस्कारक, कहीं उपकारक-पोषक-उद्दीपक हेतुको स्वीकृति दिएको स्पष्ट हुन्छ । यसरी सिर्जनाका कारणको अध्ययन जटिल भई केही प्रश्नात्मक समस्या निक्लिन्छन्–

१. सिर्जनाको मूलतत्व प्रतिभा मात्र हो या व्युत्पत्ति र अभ्यास पनि ?

२. प्रतिभा मात्र हेतु भए व्युत्पत्ति र अभ्यासको त्यससंग सम्बन्ध छ कि छैन ? भए कस्तो ?

३. तीनै तत्वलाई हेतु माने समुदित एकाकार रूपमा कि भिन्नाभिन्न रूपमा ? तिनीहरू सिर्जनाका कारण किन छन् ? आदि आदि ।

माथिका प्रश्नका उत्तर समीक्षकहरू आ-आफ्नै ढङ्गले दिन्छन्– मम्मट र दण्डी तीनै तत्वलाई समुदित रूपमा सिर्जनाका कारण मान्दछन् त राजशेखर भिन्नाभिन्नै रूपमा अनि भामह, वामन, आनन्दवर्द्धन, केशवमिश्र आदि चाहिं व्युत्पत्ति र अभ्यासलाई प्रतिभाका उद्दीपक गुण मानी काव्यकारण प्रतिभा नै मान्दछन् । वाग्भट, रूद्रटको मतमा व्युत्पत्ति र अभ्यासले संस्कार गरेको प्रतिभा काव्य सिर्जना गर्दछ । पछिल्ला समालोचक जगन्नाथको विचारमा अदृष्ट, व्युत्पत्ति र अभ्यासबाट संचित केवल प्रतिभा नै काव्य सिर्जनाको मूल कारण हो । यसरी सर्वस्वीकृत तीन तत्वमा पनि समीक्षा शास्त्रको मत फाट्तछ । तर व्युत्पत्ति र अभ्यासको भन्दा प्रतिभाको सम्बन्ध सिर्जनासंग नजीक हुन्छ भन्ने सबैले नै स्वीकारेकै छन् र प्रतिभा 'वासना' संस्कार हो भन्ने मत पनि पाइन्छ । वास्तवमा प्रतिभा सम्पूर्ण काव्योपादानको सजीव सामग्री र सिर्जनाको प्रथम झलका पनि हो । प्रतिभाकै विषय ग्रहण-शक्तिको फरकले कोही सामान्य बुद्धिजीवी हुन्छ र कोही कवि र कोही आलोचक सम्म पनि । यसैले समीक्षाशास्त्रीहरू प्रतिभालाई यसरी हेर्दछन्–



यसरी लामो परम्पराले विभिन्न रूपमा प्रतिभाको व्याख्या विश्लेषण गरेको छ तापनि मनोविज्ञानले स्वीकारेको मूल प्रवृत्ति जस्तै पूर्वेली मान्यतामा 'प्रतिभा' मूल प्रवृत्ति हो । यसको विकसित र अविकसित अवस्थाले मात्र व्यक्ति कवि र अकवि बन्दछ भन्ने एकै निचोडमा सुरुक्कै पुगिन्छ । यसैले नेपालीहरू पनि परम्पराले जस्तै प्रतिभालाई नै सिर्जनाको कारण मान्दछन् । लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको विचारमा काव्यलोक 'जादूबाट जगत बनाउनु' हो र हृत्केन्द्रको स्पर्श प्रातिभ सिर्जनाले नै मात्र गर्न सक्तछ । राजशेखर र एमिलको प्रतिभा जस्तै देवकोटा-को कल्पना पनि तीन काल र अतिदूर र अतिनिकटलाई समान सत्यको रूपमा अनुभूति गराउन सक्तछ– 'कल्पना ल्याउँछे दूरको दृश्य जादूको जलप दी ।' यही कल्पनाले उद्दीपन गरेको प्रतिभा सिर्जनाको कारण हो भन्ने देवकोटा को पक्ष छ । यस्तै अर्को एक मतमा पनि "कविका निम्ति प्रतिभा नै वस्तुको प्रथम रूप हो र प्रतिभा नै वस्तुको अभिव्यक्तिको संगीत हो (कविताः पृ.३३९)" "× × × कविलाई भावनाभित्रै वस्तुको प्रातिभ ज्ञान हुन्छ (कविताः पृ. २८०) ।" यस किसिमले प्रतिभाको महत्व देखाई प्रयोगात्मक विश्लेषण गरिएको छ तापनि सिर्ज-नाको चर्चा गर्दा प्रेरणाको व्यापक भूमिकालाई बिर्सनहुन्न । "सिर्जनाभित्र रचना राम्रा नजरका जुहार ?" प्राप्त गर्न प्रेरणा प्रथम वस्तु हो । भानुभक्तका रचनाको स्थायित्वमा "हृदयको प्रेरणाले र नेपाली हृदयमा प्रेरणा दिन"

लेखिनु मूल कारण हो भन्ने देवकोटाकै भनाई छ । मनोवैज्ञानिक दृष्टिले पनि प्रेरणा र प्रादुर्भावको सम्बन्ध नजोकको छ । नेपाली साहित्यका महारथी भानुभक्त, मोतीराम, लेखनाथ, सम आदिले पनि प्रेरणाबाट सिर्जनामा प्रवृत्त भएको स्वीकारेकोबाट पनि यो कुरा अझ स्पष्ट हुन्छ । त्यसैले भन्न सकिन्छ–प्रेरणा बिना हार्दिकता आउँदैन, हार्दिकता नभै शाश्वत भाव र सम्प्रेषण सम्भव छैन, यी नभै साहित्यिकता जीवित रहँदैन । यस कारण प्रेरणा प्रतिभाको पनि उद्दीपक कारण हो र प्रेरित विषयोन्मुखी प्रतिभाको सिर्जना नै काव्य कविता-साहित्य हो, शाश्वत मूल्यको सच्चा अन्वेषण प्रातिभ सिर्जनाको ध्वनि हो, कोमलता र मनोरञ्जन त्यसको बाणी व्यञ्जना हो, भावसूत्रमा मूल्यान्वेषण युगिन मानसिकतामा त्रैकालिक सत्यको सार्वजनिक उद्घाटन हो । प्रातिभ सिर्जनाको मूल्य यही हो । यसैकारण सिर्जनाको सन्दर्भमा प्रतिभा सर्वतोमुखी हेतु हुन्छ र प्रज्ञा सहित सबै तत्व त्यसका पोषक र उद्दीपक धर्ममात्र हुन्, अव्युत्पन्न र अनभ्यस्त प्रतिभाशाली पनि सिर्जना गर्दछ, तर व्युत्पन्न र अभ्यस्त व्यक्ति पनि सिर्जना गर्न सक्तैन प्रतिभा नभएमा यसैले भन्न सकिन्छ– "तस्य च कारणं केवलं कविमता प्रतिभा ।"

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची:–

१. रसगङ्गाधरका शास्त्रीय अध्ययन– प्रेमस्वरूप गुप्त
२. भारतीय काव्यशास्त्र को परम्परा– नगेन्द्र
३. पाश्चात्य काव्यशास्त्र को परम्परा– सावित्री सिन्हा
४. पाश्चात्य काव्यशास्त्र के सिद्धान्त– शान्तिस्वरूप गुप्ता
५. पाश्चात्य काव्यशास्त्र: सिद्धान्त और वाद– राजकुमार कोहली
6. An Introduction to the Study of Literatine —Hudson
7. Practical Criticism —I. A. Richards
8. The poet's way of Knowledge —Lewis, C. Dey
९. सामान्य मनोविज्ञान– रामकुमार पाण्डेय
१०. साहित्य सम्बन्धी लू स्यूनका विचारहरू

नृत्य मीमांसा

भैरवबहादुर थापा

नेपाली एक यस्तो जाति हो, जसलाई पग-पगमा ईश्वरको सृजना गर्नु पर्दछ । हेर्दा जहाँ अनौठा र चमत्कारी देखा पर्छ त्यसमा ईश्वरीय शक्ति छ भन्ने विश्वास लिएर हत्तरपत्तर त्यस वस्तुको न्वारान गरिहाल्छन् ।

जस्तै एउटै गोरेटोको नाम छ उकाली र ओराली, जसको विश्राम-स्थानलाई "देउराली" भनिन्छ र त्यस देउरालीको संरक्षकलाई "देउ माई"अथवा "देउराली माई" भनिने चलन छ । यी देवी विशेष बटुवाहरूका शुभचिन्तक हुन् । यस्तै प्रकारले विभिन्न दर्शनमा नेपालीहरूद्वारा विभिन्न देव-देवताहरूको सृजना भएको छ । जस्तै "भेडासिङ्ग", "लुमडी थान","भूटन देवी","चुरे माई" र १ "बूढा सुब्बा" आदि । हुन त ईश्वर सबै एकै भए तापनि नेपालमा विभिन्न किसिमले उच्चारण हुने देव-देवताहरूका नाम धेरै छन्

१ धरानको देवता

ठीक यस्तै प्रकारसित विभिन्न आराधनाबाट प्रादुर्भूत मुद्राहरूले नेपाली नृत्यहरूको सृजना गर्नुको साथै नृत्यहरूका नाम पनि असंख्यरूपमा रहन गएको छ । जस्तै, केही नेपाली नृत्यहरूका नाम यस प्रकार छन्:– डुमरा, पर्वेरिया, फेदापे, बालन, दमकस, संगिनी, दमा, देउडा, भजन, बर्बेचा, धामी, च्याब्रुङ्ग, बाँदर, देवी, महाकाली, बराह, बज्रसत्त्व, दशावतार, सरस्वती न्हाका, झिझिया, लाखे, नैरात्मा, मञ्जुश्री, आर्य तारा, नाटेश्वरी, नृत्यनाथ, आकाश भैरव, उदयागिरी, अरुण वर्ण देह, छग्रासकामिनी, श्रीभीमसेन, शाक्यमुनि बुद्ध, अष्ट दल सरोज, हारती माई, भैरव, बुङ्गद्यौ, श्रीवसुन्धरा, श्री पञ्चबुद्ध, श्री भगवती, श्री लोकेश्वर स्वयम्भू, श्रीमहाँकाल, मधुरिपु, अष्ट मात्रिका देवी, गुह्येश्वरी, विगनान्तक, दोङ्ग, नटुवा, शमाचोकवा, पांच थरे छ थरे, चौबिसे, चारखोले, कुश्रावपा, थामी, अहिर, यालाक्मा, वनदेवी, सोराही, ईसराङ्ग, कर्माधर्मा, बेठी, ट्याङकुले, दुरमी, नृत्येश्वर, लाङ्गधार्प, धुमरी, लोसर नारा, धितामै, सखिया, छलो, विदेशिया, मारुनी, झ्याउरे, चुड्का, हुड्के, मारिया, ख्याली, जटाजटी, पाङ्गदुरे, टप्पा, चरिभ, पँसेरी, सिङ्गारु, फाक, सारङ्ग, घाटु, झर्रा, जोगिरा, रसिया, विद्यापति, छोंबा, भाले, स्वरसा, पारु, चानुक्मा , माछा, लोंदिकितमा, किवा-

दाम्फाक्‌मा, मुक बाटा, चण्डी, लोलोंचिमा, सेलो, स्याब्रु, सोरठी, छोकडा, कहडवा, पापानी, राउटे, चेपाङ्गे, थाकसे, झुङबा, ढङ्वारे ।

तर यी नाचहरू प्राय: एकै निमेषका लागि मात्र हेर्दा आकर्षक देखिन्छन् । किन कि यी नृत्यहरूमा कुनै उत्कृष्ट संस्थाहरूको आँखा आजसम्म पुग्नसकेको छैन । अर्को कुरो, ठेकेदार संस्थालाई पनि "सक्कल बमोजिम नक्कल दुरुस्त" को उद्देश्यमा लाग्दा फुर्सत हुन सकेन । अनि अभाव र असहायको पीडाले मर्माहत भएर एक कुनामा थच्चिएर टुलुटुलु हेर्नु सिवाय अर्को बाटो देखिँदैन । किन कि हाम्रा नृत्यहरू असंगृहित र असुरक्षित भएर कतिपय स्थितिमा व्यक्तिको साथै मसानमा होमिन्छ । जस्तै हरि भाजुको "क्वंचा" नृत्य मर्दछ, छिरिङ्ग दोलाङ्गको "लिङ्ग–लिङ्ग–हो" नृत्य पनि मर्दछ, जमान सिंहको साथै "पुश्तुन" नृत्य पनि मर्दछ र राम भजनाको साथै "विदेशिया" पनि । हरि भाजु अर्को पट्टि भनौं भने अपुतो हुन सक्छ, राम भजनालाई "त्रिगौती पोलिसी" का गफहरू गर्दै फुर्सत नहुन सक्छ, छिरिङ्ग दोलाङ्ग विदेश लाग्न सक्छ र जमान सिंहलाई वनदेवीको भाकल पूरा गर्दै ठीक नहुन सक्छ । यस्तै छ हाम्रो कथा ।

हाम्रो साँध पल्लापट्टि न "कैन कैन" न "कैलिप्सो" न "जैज" न "कत्थक" नृत्य मर्दछ । जब कि यी पनि कुनै बेला एक दुई व्यक्ति या कुनै अफालिएका साना साना इलाकामा मात्र रुमल्लिएका थिए र कसले भन्न सक्थ्यो कुनै दिन यसले संसार ढाक्ने छ ।

दुर्भाग्यवश या सौभाग्यवश तै पनि आज हाम्रो सामू यत्तिका नृत्यहरू उपस्थित छन् तर आजसम्म कुनै पनि नृत्यले शास्त्रीय रूप लिन सकेको छैन । गीति छन्दको रूपमा बल्ल-बल्ल हामीले "सेलो" र "झ्याउरे" लाई बुझ्न थालेका छौं, त्यो पनि नृत्यको रूपमा हैन ।

केवल अभाव पूर्तिका लागि आजसम्म चलिआएका "देवी" नाचहरूलाई मात्र पनि शास्त्रीय रूपमा परिचय दिन पाउँदा कमसेकम ढुक्क भएर एक आधारको त्यान्द्रो फेला पार्न पुग्छौं । तर यसको आधार केवल पौराणिक हो । पौराणिक भन्नाले प्राचीन वा पुराण सम्बन्धीको अर्थ लाग्छ । अर्थात् पुराण सम्बन्धी विभिन्न देव-देवताहरूलाई प्रसन्न राख्न धर्मावलम्बीहरूद्वारा रचिएका नृत्यहुन् । वास्तवमा यी नृत्यहरू शास्त्रीय हैनन, केवल नाट्य शास्त्रको आधारमा हुर्किएका छन् ।

शास्त्रीय भन्नाले त ठोस नियम वा विधानहरूद्वारा निर्मित तथा विशेष अनुशासनमा आधारित नृत्यलाई लिइन्छ । अथवा समस्त ज्ञानहरू क्रमपूर्वक लेखिएको निर्धारित एक ठोस नृत्य-विधि जुन विधिको अभ्यास गर्दा सम्पूर्ण नृत्यको बोध हुन्छ ।

अझ भन्ने नै हो भने हाम्रा पौराणिक नाचहरूलाई लोक नृत्यकै एक अङ्ग हो भन्न म हच्कँचिन्न । जब कि लाखे नाचको पहिलो रूप पनि "देवी" नाचहरूको जस्तै थियो । तर आज नेपाल अधिराज्यभरी विभिन्न किसिमले नाचिने प्रथा भए तापनि लाखे नाम चाँहि व्याप्त छ ।

यहाँसम्म कि केटाकेटीहरू समेत कागजका मुकुण्डो लगाई पर्व–पर्वमा नाच्दै हिंडेको देखिन्छ । लोक नृत्य भन्ने वित्तिकै प्रेम रसको अर्थ लाग्नु पर्छ भन्ने कुनै जरूरी छैन । वीर रसको पनि हुन सक्छ र धार्मिक पक्षको पनि हुन सक्छ । हुन पनि हो, लोक नृत्यकै आधारबाट प्रत्येक देशले आ-आफ्ना किसिमका शास्त्रीय नृत्यहरूको निर्माण गरेका छन् ।

यस्तै हिसाबले उपरोक्त नेपाली नृत्यहरूलाई पनि जम्मा पांच शैलीमा विभाजित गर्न सकिन्छ । जस्तैः–

(१) हिमाली पद्धति ।
(२) किराँती पद्धति ।

(३) पहाडी पद्धति ।

(४) कान्तिपुरी पद्धति ।

(५) देहाती पद्धति ।

हिमाली पद्धतिमा "सेव्रु" नृत्य उपयुक्त हुन्छ, फिराँती पद्धतिमा "चण्डी" नृत्य उपयुक्त हुन्छ, पहाडी पद्धतिमा "सोरठी" नृत्य उपयुक्त हुन्छ, कान्तिपुरी पद्धतिमा "चर्या" नृत्य उपयुक्त हुन्छ र देहाती पद्धतिमा "धुमरी" नृत्य उपयुक्त हुन सक्तछ ।

एवं रीतबाट उक्त पांच पद्धतिमा उपरोक्त सङ्कलित नृत्यहरूलाई निम्नप्रकारले विभाजन गर्न सकिन्छ । जस्तैः—

(१) सेबरुमा पर्ने—

झांक्री, लोसर, नारा, छेप्च्यूधोइची, सेलो, लाङ्गधार्प, पद्म सम्भव, थामी, थाक्से, झुङबा ।

(२) चण्डीमा पर्ने—

च्याब्रुङ्ग, यालाक्मा, पापानी, ढुस्मी, सरस्वती न्हाका, दोङ्ग, सोराही, फर्माधर्मा, छोंबा, भाले, स्वरसा, पारू, चानुक्मा, माछा, लोंदिकित्मा, टान्मा, लाङ्ग, चाथोमा, टोंटुमी, वेरावा, लोग्मा, फिवादाम्फाक्मा, मुकबाटा, लोलोंचिमा, फेदापे, पांचथरे छ थरे, चौबिसे, चार खोले, कुश्राकपा, ढट्टुवारे ।

(३) सोरठीमा पर्ने—

बालुन, टचाङकुले, देवडा, संगिनी, भजन, धितामै, मारुनी, ख्याली, टप्पा, सेरी, सिङ्गारु, रसिया, घाटु, हुड्के, चुड्का, पाङ्गदुरे, छलो, चरिभ, फाक, सारङ्ग, राउटे, चेपाङ्गे, रोइला ।

(४) चर्यामा पर्ने—

मन्जुश्री, मन्जुश्री (आदित वर्ण), मन्जुश्री (अर पञ्चन), आर्य तारा, नृत्यनाथ, नाटेश्वरी, नाटेश्वर (हुँ बिडा सम्भव), आकाश भैरव, भैरव (अति नील वर्ण), उदयागिरी, अरुण वर्ण देह, छचासँ-कामिनी, श्रीभीमसेन, शाक्य मुनी बुद्ध, अष्ट दल सरोज, अष्ट मात्रिका देवी (पूर्ण ब्रह्मायणी), हारती माई, हारती (रत्ना वर्ण), हारती माई (नमामी नमामी श्री पद्मणी महामही देवी), श्रीवसन्धुरा (मणीकुट खचित), बुङ्ग्द्यो, बुङ्ग्द्यो (उदिता भुवन), स्वयम्भू (जिन धातु करण्डक), श्रीपञ्च बुद्ध (कनक गिरी), श्री भगवती (प्रनमामी पाद पंकज महा मायाँ देवी), श्री लोकेश्वर (जिन भरत न यनी,) श्री महाङ्काल (अति नील वर्ण), महाँकाल (नमामी नमामी श्री महाँकाल), बज्र सत्त्व (श्वेतवर्ण), मधुऋपु, गुह्येश्वरी (प्रज्ञा पार वदाजिन वर जननी), विगनान्तक (जय विगनान्तक), गणनाथ ।

(५) धुमरीमा पर्ने—

झिझिया, शमाचोकवा, सखिया, विदेशिया, हुड्का, जटा-जटी, मारिया, झर्री, जोगिरा, छोकडा, नवटङ्की, विद्यापति, दाहा (ताजिया), अहिर, डुमरा, पवँरिया ।

अब उक्त विभाजित पांच पद्धतिहरूका विशेवताहरू यस प्रकार छन्ः—

सेबरु—

"सेब" को अर्थ हो गोडा र "रु" को अर्थ हो ताल । अर्थात् "सेबरु" को सम्पूर्ण अर्थ हुन्छ गोडा-ताल (गोडाको ताल) । यो हिम खण्डको प्रसिद्ध नृत्य हो । प्रायः यहाँ हिउ र तुसारोको कारणले गर्दा जाडो भयङ्कर हुन्छ । यसर्थ यहाँका बासिन्दाहरूले कुनै पनि काम गर्दा प्रायः गोडा बजारी बजारी काम गर्दछन् । त्यसर्थ यहाँको नाचहरूमा प्रायः कांपने, पल्टिने, हात झट्कार्ने र गोडा जोड जोडले बजार्ने किसिमका विशेष

नृत्य हुन्छ । यस्तो वातावरण यस सेब्हमा प्रशस्त पाइने हुँदा र उच्चारणको दृष्टिले पनि यस पद्धति विभाजनमा "सेवरु" नाम नै उपयुक्त ठहरिन गएको छ ।

यो पद साङ्केतिक नृत्य प्रधान भएको एक हिमाली पद नाटच छन्द हो, जो लय र तालको आधारमा मात्र नाचिन्छ ।

चण्डी-

वास्तवमा यसको अर्थ हुन्छ "दुर्गा" । अर्थात् अनेक असुरहरूको नाश गर्ने प्रसिद्ध एक देवी । तर यिनी देवीको नामबाट "चण्डी" नाम राखिएको हैन ।

किराँतीहरू प्रायः शिवगामी हुन्छन् । यसर्थ यी किराँतीहरू विशेष चण्डेश्वर देवतालाई कल्याणकारीको रूपमा भयङ्कर पूजा गर्दछन् । यही चण्डेश्वरको उपलक्ष्यमा नाचिने नाचलाई यी जातिहरू छोट्करीमा "चण्डी" भन्दछन् ।

यो "चण्डी" विशेष किराँत खण्डको प्रसिद्ध नृत्य हो । यो नृत्य प्रायः ताण्डव प्रकृतिको हुन्छ । अर्थात् किराँतीहरूका स्वभावसित यस नृत्यले निकै घनिष्ट सम्बन्ध राखेको छ भन्न सकिन्छ ।

हुन त किराँतीहरूका प्रमुख नाच जम्मा दुईवटा छन् । जस्तै– "चण्डी" र "यालाक्मा" (धान-नाच) । तर जति चण्डीमा सोह्र प्रकारका सिल्लो (मुद्रा) हरू पाइन्छन् त्यति यालाक्मामा छैनन् । यसमा केवल छ प्रकारका सिल्लोहरू मात्र पाइन्छन्। त्यसर्थ सबै दृष्टिकोणबाट र उच्चारणको दृष्टिले पनि यस पद्धति विभाजनमा "चण्डी" नाम नै उपयुक्त ठहरिन गएको छ । यो हो उद्धत प्रधान भएको एक किराँती नाटच छन्द । जो सम्पूर्ण संगीतको आधारमा नाचिन्छ ।

सोरठी––

नेपालको एक काल्पनिक सर्वश्रेष्ठ सुन्दरी जो नर्त्तन विद्यामा समेत निपुण थिइन् । यिनै सोरठीको नाचने ढङ्गलाई सोह्रताल भनिन्छ, यिनको सिङ्गारलाई सोह्र श्रृङ्गार भनिन्छ र यिनको अभिव्यक्तिलाई सोह्र कला भनिन्छ । जस्तै– सिङ्गारु ख्याली, टप्पा, मारुनी, झ्याउरे, बालुन, देउडा, भजन, संगिनी, पैसेरी, घाटु, रोइला, चुड्का, फाक, सारङ्ग र चरिभ । मेचीदेखि महाकलीसम्मको पहाडी भेगहरूमा समेत यो सोरठी नाम प्रसिद्ध छ ।

प्रायःपहाडी भेगमा उकालो, ओरालो, घुमौरो, चिप्लो बाटो, ढुङ्गेलो बाटो र खोल्साहरू हुनुको साथै थरि–थरिका बिझाउने, चहराउने, पोल्ने र लाजमार्ने झारपातहरू पनि प्रयाप्त हुने भएकोले भौगोलिक स्थिति-अनुसार पनि यस भेगको नृत्यमा प्रायः हाम्फाल्ने, उफ्रने, टुक्रुक्क बसी घिस्रिने, झस्कने, तर्सने, रिसाउने, फन्फन्ती घुमने र लाज मान्ने आदि प्रयाप्त हुनु स्वभाविक हो । यस प्रकारको स्वाभाविकता यस सोरठी नृत्यमा पाइने भएकोले र उच्चारणको दृष्टिकोणबाट पनि यस पद्धति विभाजनमा "सोरठी" नाम नै उपयुक्त ठहरिन गएको छ ।

यो गीति प्रधान भएको एक अभिनय काव्य हो । जसमा गीतका पदका अनुरूप भाव देखाई नाचिन्छ ।

चर्या–––

चर्याको अर्थ हो आचरण, जीविका अथवा प्रतिदिनको कार्यक्रम । अर्थात् हाम्रो पौराणिक नाटच शास्त्र अनुसार विभिन्न देव-देवताहरूलाई पूजा वा आराधना गर्ने एक विभिन्न दैनिक कार्यक्रम । जसको चर्या अनुसार आजसम्म हामीले विभिन्न ईश्वर प्रति आस्था राखी विभिन्न मुद्राहरूद्वारा जीविका व्यतीत गर्दछौं । यिनै मुद्राहरू विभिन्न आराधनामा विभर्जित भएर भिन्न-भिन्न दर्शनका देव-देवताहरूको प्रतिकात्मक नृत्य बन्न गएको छ ।

अर्थात् यस चर्यामा रहेका पौराणिक नृत्यहरू पनि चर्याकै हाँगाहरू मानिन्छन् । हुन पनि शास्त्रीय नृत्यमा हुनु पर्ने सबै प्रकारका गुणहरू यसै चर्यामा पाइन्छ जो अन्य पौराणिक नृत्यमा पाइँदैन । जस्तै "देवी" र "महाकाली" नृत्य भन्ने वित्तिकै यी दुवैको आ-आफ्ना किसिमका एउटै राग र ताल हुन्छन् । तर चर्या-का त विभिन्न राग र ताल छन् । जस्तैः–

रागको नामः–		तालको नामः–
ललित	बलादी	माथ
धनाश्री	मङ्गल वसन्त	जती
कामोद	वसन्त	खट्कङ्कार
कर्णदी	भैरवी	झप
नाट	गुञ्जली	त्रिभुरा
मारसी	गन्दा भैरवी	दुर्जमान
तोडी	कौशिक वसन्त	
रामथरी		

त्यसर्थ यी सबै कारणहरूबाट र उच्चारणको दृष्टिले पनि यस पद्धति विभाजनमा "चर्या" नामनै उपयुक्त ठहरिन गएको छ ।

यो प्रतिकात्मक तथा मुद्रा प्रधान भएको एक पौराणिक नाट्य शैली हो । यो पनि सम्पूर्ण संगीतको आधारमा मात्र नाचिन्छ ।

धुमरी––

वास्तवमा यस शब्दको व्युत्पत्ति संस्कृतको "धुम्र" बाट भएको छ । धूम्रको अर्थ धूवाँ भए तापनि यस तराई भेगका लोक अर्थ अनुसार "धूलो" मानिएको छ । किन कि यसमा भगवान् कृष्णजीको गाथा गाउँदै सडकमा यस्तरी नाच्दै हिंडदछन् कि आकाश धूलै धूलोले ढाक्दछ । मानौं कि धूवैं धूवाँ भरिएको भुँवरी-वतास आए झैं देखिन्छ । यही दृश्यलाई अङ्कित गरेर यहाँका तराईवासीहरूले "धूमरी" भन्ने गरेका हुन् । जसको खास अर्थ हुन्छ "धुम्रो", अर्थात् धूलो लागेर फुस्रो भएको । यसै नृत्यलाई तराईका विभिन्न भेगहरूमा कहीं "झुमरा" कहीं "धुमरा" कहीं धुमर" कहीं "झुमरी" र कहीं "धुमरी" भनिने चलन छ ।

विशेष यिनीहरूका नृत्यमा घुंगुराको प्रधानता हुन्छ । जो विशेष गोडामा लगाई नाच्दछन् । किन कि तराई भेग खास गरी समथल स्थान भएकोले प्रायः यहाँका नर्तकहरूको गोडा सलल बग्दछ । यस नृत्यमा हात-द्वारा हुने हाउभाउ पनि अति कलात्मक र छिटो छरितो हुन्छ, गर्मीको छट्पटीले गर्दा । धुमरी तराई खण्डको एक प्रसिद्ध नृत्य हो । यो पूर्व देखि पश्चिम तराई भेगसम्मको तराईवासीका नाट्य-अभिनयहरू यसै धुमरीमा पाइने भएकोले र उच्चारणको दृष्टिबाट पनि यस पद्धति विभाजनमा "धुमरी" नाम नै उपयुक्त ठहरिन गएको छ ।

यो मुखाकृति चपलता प्रधान भएको एक देहाती नाट्य छन्द हो, जो सम्पूर्ण संगीतको आधारमा नाचिन्छ। तर यसको प्रत्येक अभिव्यक्ति लघु–क्रममा हुन्छ।

अब उपरोक्त पांच पद्धतिहरूमा वाद्यहरूको प्रयोग यस प्रकारले हुन्छः–

सेबरुमा––

ह्याङ्जिङ्ग, दुङ्गना, डङमेन, चिजी गोलता र डम्फू।

चण्डीमा––

च्यालुङ्ग, ढोल, बाँसुरी, मुर्चुङ्गा र झ्याली।

सोरठीमा––

सारङ्गी (पहाडी), मुरली, खँजडी, हुड्का र मादल।

चर्यामा––

ताँ, खीं, सुर र झ्याली।

धुमरीमा––

सारङ्गी (देहाती), मुरली, गुम्की, डफला, ढोलक र गिरनार।

यस क्रम अनुसार उपरोक्त विभिन्न नृत्यहरू एक प्रकारका जन्तर (यन्त्र) हुन्, जसलाई अभिनयहरूको ढुकुटी हो भन्न सकिन्छ। सेबरु, चण्डी, सोरठी, चर्या र धुमरी यी पांच पद्धतिहरूलाई तन्त्र भनिन्छ। अर्थात् त्यस ढुकुटीको सूत्र अथवा त्यस ढुकुटीलाई शासन गर्ने एक प्रणाली वा पद्धति। प्रयोग चाहिं मन्त्र हो, जुन कि त्यस ढुकुटीको गुप्त कुरो जो हितैषीलाई मात्र गोप्य शिक्षा दिइन्छ।

हुन त यन्त्र भनेको तन्त्र शास्त्र अनुसार अक्षर हुन्। नृत्य जगतमा त्यस अक्षरलाई मुद्रा अथवा हाउभाउका रेखा भनिन्छ। जुन रेखाहरूलाई यस पद्धति अनुसार तीन रूपमा विभाजन गरिएको छ :–

(१) विभाव। (२) अनुभाव। (३) सञ्चारी भाव।

यी तीनै भावहरू उपरोक्त पांचै पद्धतिहरूमा कायम हुन सक्तछन्। साथै यी तीन भावहरूका अर्थ पनि यस प्रकार छन्:–

(१) विभाव––

मनमा कुनै भावको उत्पत्ति गराउने वस्तु, अर्थात् भावका तीन अङ्ग (विभाव, अनुभाव र सात्विक) मध्ये एक। यसका पनि दुई भेद छन्, आलम्बन र उद्यीपन।

(२) अनुभाव––

महिमा, माहात्म्य, शक्ति, अधिकार तथा प्रभाव।

(३) सञ्चारी भाव––

अपस्मार, अमर्ष, आलस्य, अवहित्था, असूया, आवेग, उग्रता, उन्माद, औत्सक्य, गर्व, ग्लानि, चपलता, चिन्ता, जडता, दैन्य, धृति, निद्रा, निर्वेद, मति, मद, मरण, मोह, लज्जा, वितर्क, विबोध, विषाद, व्याधि, शङ्का, श्रम, सन्त्रास, स्मृति, स्वप्न र हर्ष।

जसरी कुनै पनि साहित्यिकले अश्लील देखि उच्च दर्शन सम्मको कुनै पनि विषयमा कलम चलाउन सक्तछ, त्यस्तै प्रकारले उपरोक्त पांच पद्धतिको माध्यमद्वारा सस्तो कामुकता देखि लिएर वैराग्य सम्मको कुनै पनि भावनालाई नेपाली नृत्यकारहरूले सजिलैसित अभिव्यक्त गर्न सक्तछन्।

यदि अब पनि हामीले यस तर्फ ध्यान दिएनौं भने, जसरी हाम्रो दैनिक भाषामा बिदेशी शब्दहरूको प्रयोग हुन थालिएको छ, ठीक यस्तै प्रकारले नेपाली नाट्य क्षेत्रमा पनि विदेशी अभिव्यक्तिको शरण लिनु पर्ने देखिन्छ।

सूर्यमूर्ति

लैनसिंह बाङ्देल

नेपाल उपत्यकामा प्राचीन कालदेखि नै वैदिक तथा पौराणिक देवी-देवताहरूको पूजा-प्रतिष्ठान गर्ने परम्परा चलेको देखिन्छ । तिनमा सूर्यनारायणको पूजा गर्ने परम्परा पनि पुरानो समयदेखि चलिआएको हो । नेपालमा पाइने सूर्यमूर्तिहरूको बारे संक्षेपमा छलफल गर्ने यो लेखको उद्देश्य हो तापनि यस मतको प्रचार कहिलेदेखि शुरू भएको हो– त्यसबारे छोटकरीमा यहाँ चर्चा गरिन्छ ।

प्रागैतिहासिक कालमा सूर्य पूजा

सूर्यलाई पूजा गर्ने परम्परा ज्यादै पुरानो हो । वैदिककाल भन्दा धेरै अगाडि अग्नि वा सूर्यलाई पूजा गर्ने चलन प्रागैतिहासिक कालदेखि चलेर आएको देखिन्छ । पाषाण-युग भन्दा धेरै पहिले उत्तर स्पेनको अल्टा-मीरा गुफा र दक्षिण फ्रान्सको लास्को गुफा चित्रमा पहिलो पटक आदि कालमा मानवले सूर्यको आकृति अङ्कित गरेको पाइन्छ ।[१] आदि कालका मानबले सूर्यको महिमा गाएको सचित्र प्रमाण यसलाई मान्नुपर्दछ ।

सूर्य पूजाको अर्को ठोस प्रमाण हामी प्राचीन मिश्रको सभ्यतामा पनि पाउँछौं । इसा पूर्व २५८० वर्ष अघि उत्तर मिश्रको पाँचौं वंशमा जन्मने राजाहरूले आफूलाई सूर्यदेवता "रा" अर्थात् हेलियो पोलिसको सन्तान सम्झी पहिले सूर्यको मन्दिर खडा गर्न लाउँथे ।[२] प्रमाण स्वरूप प्रस्तरमा कुँदिएका र भित्तामा अङ्कित सूर्य देवताका अनेक चित्रहरू पाइन्छन् । मिश्रमा मात्रै होइन प्राचीन बेबीलोनमा पनि यस्ता कयन् प्रमाणहरू भेट्टाइएका छन् । इङ्गल्याण्डको प्राचीन केल्टीक जातिमा पनि इसा पूर्व १५०० वर्ष अगाडि सूर्य पूजाको परम्परा चलेको देखिन्छ ।[३]

---

[१] Walter Herdeg: The Sun in Art.

[२] H.R. Hall: Ancient History of the Near East.

[३] E.B. Havell: A Handbook of Indian Art.

आर्य सभ्यता भारतमा पस्नुभन्दा पहिले द्राविडहरू पनि अग्निको रूपमा सूर्यलाई पूजा गर्थे । इरानियनहरू पनि अग्निलाई देवता सम्झी कोटि कोटि अग्नि ज्वालाको प्रतीक सूर्यलाई पूज्थे । वास्तवमा पृथ्वीदेखि लाखौं कोस पर रहेको, तेजिलो, रापिलो, आँखाले पनि हेर्न नसकिने, बल्दो ज्वालाको डल्लो सूर्यलाई देवता सम्झेर आदिकालदेखि मानिसले बराबर भक्ति र पूजा गर्दै आएको देखिन्छ । हुन पनि सारा ब्रह्माण्ड नै सूर्यमा निर्भर गरेको छ । यदि एकै छिनको निम्ति मात्र पनि तमलाई नाश गर्ने एक मात्र सूर्य यस भूमण्डलबाट हटिदियो भने सारा विश्व अन्धकारमा बेपत्ता हुन्छ । त्यसैले होला शुरूदेखि नै मानव जातिले सूर्यको महिमा गाउँदै आइरहेको छ ।

भारतमा सूर्य पूजा

भारतमा पनि वैदिक कालदेखि नै सूर्यको पूजा गर्ने परम्परा चलेर आएको देखिन्छ । भारतमा यस मतको प्रचार पहिले इरानबाट आएको हो भन्ने धेरै विद्वान्हरूको धारणा छ । आर्य जातिको एक शाखा मित्तानीहरूले इसापूर्व १७४६ तिर टिग्रोस र युफ्रेटिस नदीका बीच आफ्नो अधिकार जमाएका थिए । यी फिरन्ता आर्य जातिको उसबेला कुनै आफ्नो सभ्यता थिएन तर एक ठाउँबाट जब अर्को ठाउँमा जान्थे त्यही देशको सभ्यता र संस्कृति यिनीहरू अपनाउँथे । यिनै मित्तानी जातिमा प्रथमोप्रथम सूर्यलाई पूजा गर्ने परम्परा चलेको देखिन्छ ।[४]

भारतमा सूर्यको प्रतिमा

इसा पूर्व द्वितीय शताब्दीदेखि मात्र भारतमा सूर्यको प्रतिमा देखा पर्दछ । उदाहरणको निमित्त बुद्ध गयाको स्तम्भमा अङ्कित चतुरश्वयोजित रथमा बसेको सूर्य र भाजा गुफाको चतुरश्वयोजित रथमा बसेको सूर्यमूर्तिलाई हामी लिन सक्छौं । भाजा गुफाको सूर्यको रथलाई चार घोडाले तानिरहेका, सूर्यको रूपमा राजपुरुष रथमा बसेका र उनका दायां बायां चौरी र छत्र हातमा लिएका दुई नारी मूर्ति देखिन्छन् । ती उषा र प्रत्युषा हुन सक्छन् ।[५]

इस्वी सन्को प्रारम्भदेखि उत्तर भारतमा सूर्यपूजाको प्रचार खूब बढेको देखिन्छ[६] । खास गरेर कुषाणकालमा सूर्यका अनेक मूर्ति बनेको पाइन्छ । मथुराको कुषाण कालमा सूर्यको रथमा दुई अथवा चार घोडा देखिन्छन् । यही परम्परा सासानी र गान्धारमा पनि पाइन्छ । सूर्यको परिवारमा भारतीय परम्परा अनुसार उषा प्रत्युषा र कुनै कुनैमा राज्ञी र निक्षुभा नामका देवीहरू पनि सासानी परम्पराबाट लिएर अङ्कित गरेको पाइन्छ ।[७]

इरानमा सूर्य पूजाको व्यापक प्रचार थियो र यो परम्परालाई भारतमा कुषाण र त्यसपछि शकहरूले पनि अपनाएका थिए । मथुराको कुषाण कालमा बनेका मूर्तिमा सूर्य टुक्रुक्क बसेका र उदीच्य वेषमा लामो कोट, सुरुवाल, दोचा बूट तथा देब्रे हातले तलवार र दाहिने हातले कमल समातेको देखिन्छ ।[८]

कुषाणकालीन सूर्यमूर्तिमा पाइने लक्षणहरू यी हुन्:—

---

[४] H.R. Hall: Ancient History of the Near East.

[५] Dr. A.K. Coomaraswami: History of Indian and Indonesian Art.

[६] Dr. B. Upadhyaya: A Study of Ancient Indian Inscriptions.

[७] Dr. V.S. Agrawal; Indian Art.

[८] Vogel; La Sculpture de Mathura.

(क) कुषाण सम्राटहरूले लाउने जस्तो टाउकोमा पगरी बांधेको लामो कोट लाएको कमरबन्ध, दोचा र बूट जुत्ता लाएको ।

(ख) सूर्य पंयर्कलीलासनमा बसेको ।

(ग) दाहिने हातमा फूल र देब्रे हातले छुरी लिएको ।

(घ) प्रारम्भमा सूर्यपूर्तिमा दुई अथवा चार घोडा भएको रथ र पछि पछि घोडाको संख्या चार देखि सात भएको ।

उपरोक्त कुराहरूबाट पनि कुषाणकालमा सूर्यपूजाको महत्व रहेछ भन्ने बुझिन्छ । कनिष्क आफैंले आफ्नो टकमा मित्र (सूर्य) को आकृति अङ्कित गराएको देख्ता कुषाण कालमा सूर्य पूजाको प्रचार खूब बढेको देखिन्छ । कुनै कुनै विद्वान्‌को धारणा छ प्राचीन शकद्वीपी "मग" ब्राह्मणहरूले धेरै अघिदेखि सूर्यपूजाको परम्परा चलाएका हुन् । अतः यिनै मग ब्राह्मणहरूद्वारा उत्तर भारतमा सूर्य पूजाको प्रचार भएको हो ।[९]

गुप्तकालमा पनि शिव र विष्णुपछि सूर्योपासना नै मुख्य मानिएको देखिन्छ । पूर्व मध्य युग कालमा बङ्गाल र बिहारमा सूर्य पूजाको प्रचार ज्यादै बढेको थियो । उदाहरण स्वरूप पालकालीन अनेक सूर्य मूर्तिहरू पाइन्छन् । उनताकाका प्रशस्तिहरू हेर्दा मुख्यतः सूर्य देवताले सबै रोग हरण गर्छन् भन्ने जनतामा ठूलो विश्वास भएको हुँदा रोगबाट मुक्त हुनालाई सूर्यको आराधना गर्थे भन्ने बुझिन्छ ।

मध्यकालमा पनि सूर्योपासनाको निक्कै प्रचार भएको देखिन्छ । कोणार्कको सूर्यमन्दिर नै यसको ज्वलन्त उदाहरण छ । यहांसम्म आइपुग्दा गुप्तकालदेखि शुरु भएको सूर्यमूर्तिमा सूर्य उभिएको, धोती लाएको, दुवै हातले कमल समातेको र दायां बायां दण्ड र पिङ्गल उभिएको हामी पाउँछौं ।

सूर्यका दायां बायां उभिएका दण्ड र पिङ्गलको महत्वको बारे विचार गर्दा के देखिन आउँछ भने राक्षस र शत्रुहरूलाई पनि दण्ड दिने स्कन्धलाई दण्डनायक पनि भनिन्छ । पहेंलो रङ्गलाई चाहिं अग्निको प्रतीक मानिएको हुँदा अग्नि देवतालाई पिङ्गल पनि भनिन्छ । अतः यिनै दण्ड र पिङ्गल पछि पछि बनेका सूर्य मूर्तिमा बराबर देखिन आउँछन् ।

लक्षण

भारतका प्राचीन देवताहरूमा आदित्यको पनि गणना हुन्छ । वेदमा तिनको स्तुति पाइन्छ, आदित्य र नवग्रह बारेको सबभन्दा प्राचीन उल्लेख हेर्दा सात अथवा आठ मानिएको देखिन्छ । सतपथ ब्राह्मणमा तिनको गणना एक ठाउँमा आठ र अर्को ठाउँमा बाह्र देखिन्छ । आदित्यको उत्पत्तिको बारेमा पनि विभिन्न बयान पाइन्छ । अदितिका पुत्र मानिए तापनि पुराणमा यिनीहरूलाई ग्रहको रूपमा लिइएको छ । नवग्रहको रूपमा सूर्य, चन्द्र, भौम, बुध, बृहस्पति, शुक्र, शनि, राहु र केतु— यी नवग्रहलाई हिन्दूहरूले पूजा गरेको देखिन्छ ।

अंशुमभेदागम र सुप्रभेदागममा गरिएको बयान अनुसार सूर्यले आफ्ना दुवै हातले कमल समात्तो कुममम्म उठाएको हुनुपर्छ । उनको शिरमा किरण मुकुट, कान्ति मण्डल, कानमा रत्नकुण्डल तथा छातीमा हार पनि हुनु पर्छ । पद्मपीठ माथि उभिएको सूर्यको जोडमा यज्ञोपवित, रथको एउटै पांग्रा तथा रथलाई अरुणले तानिरहेको हुनुपर्छ । सूर्यको दाहिने र देब्रेपट्टि उषा र प्रत्युषा पनि उभिएको हुनुपर्छ । तर कतै कतै सूर्यका चार पत्नीको पनि उल्लेख पाइन्छ– राज्ञी, सुवर्णा, सुभर्मसा र छाया ।

फेरि मत्स्यपुराण अनुसार चतुर्बाहु सूर्यले उत्तर भारतका मानिसले जस्तो वेश भूषा लाएको, जुङ्गा समेत भएको तथा दायां बायां दण्ड र पिङ्गल पनि उभिएको हुनुपर्छ ।[१०]

---

९ राय कृष्णदासः भारतीय मूर्तिकला ।

१० T.A. Gopinatha Rao: Elements of Hindu Iconography.

दक्षिण भारतमा पाइने सूर्यमूर्तिका लक्षणहरू हेर्दा चाहिं दुवै हातले अर्धविकसित कमलको फूल हातमा लिएको सूर्यमूर्तिको उदरबन्ध र घुंडादेखि पाउसम्म नांगो देखिन्छ परन्तु उत्तर भारतमा पाइने सूर्य-मूर्तिहरूमा सूर्यले कम्मरसम्म मात्र हात उठाई कमलको डांठ समातेको र कमल चाहिं कुमसम्म पुगी फकेको देखिन्छ । वेष भूषा पनि कुषाण सूर्यकालीन सूर्य मूर्तिमा जस्तै देखिन्छ ।

नेपालमा सूर्यमूर्ति

नेपालमा सूर्यनारायणको पूजा गर्ने परम्परा प्राचीन कालदेखि चलिआएको हो तापनि सूर्यको मूर्ति कहिलेदेखि बन्न थालेको हो सो निश्चित रूपले भन्न अत्यन्त गाह्रो छ । उत्तर भारतमा मौर्य र शुंगकाल समाप्त भएपछि कुषाण राज्य फैलिएर बिहारसम्म आइपुगेको देखिन्छ । यिनै कुषाणहरू सूर्यका उपासक थिए भन्ने कुराको माथि नै चर्चा भयो । नेपालमा कुंदिएका प्राचीन सूर्यमूर्तिको लक्षण र वेषभूषा कुषाणकालीन सूर्यमूर्तिसंग निक्कै मिल्ने देखिएको हुँदा यो मतको प्रचार पहिलेदेखि नै भएको रहेछ भन्ने देखिन्छ । इसाको पहिलो अथवा दोस्रो शताब्दीतिर धेरै कालसम्म बर्बर अवस्थामा हिमालयका फेदीमा आवाद गरी बसेका किरांतहरूमा सभ्यताको उज्यालो पस्तै गएको अनुमान हुन्छ । तर मानदेव प्रथमका पालादेखि मात्र नेपालमा मूर्ति कुंदिएको प्रमाण हाम्रो अगाडि देखा पर्दछ । पांचौं शताब्दीमा मानदेवले आफ्नी आमा राज्यवतीको नाममा नारायणको मन्दिर स्थापित गरी चांगुको विजय स्तम्भमा उनले शिलालेख समेत अङ्कित गरेको देख्ता उनी नारायणका परम भक्त रहेछन् भन्ने पनि बुझिन्छ । त्यति मात्र होइन, उनले दुईवटा मिति समेत अङ्कित भएका त्रिविक्रमको मूर्ति निर्माण गर्न लाएर पांचौं शताब्दीमा नेपालको मूर्तिकला त्यस उन्नत अवस्थामा पुगेको थियो भन्ने कुराको परिचय हामीलाई दिएका छन् ।

उपरोक्त कुराहरूबाट स्पष्ट हुन्छ, पाचौं शताब्दीभन्दा अगाडि नै मूर्ति बनाउने कला नेपालमा प्रारम्भ भैसकेको थियो । तसर्थ पांचौं शताब्दीभन्दा अघिका अनेक प्राचीन नेपाली मूर्तिहरू नेपालमा पाइनु असम्भव कुरा होइन । तर नेपाली मूर्तिकलाको आजसम्म वैज्ञानिक ढङ्गबाट विस्तृत अध्ययन नभइसकेको हुँदा ती मूर्तिहरूको कलात्मक तथा ऐतिहासिक विश्लेषण हुनु बांकी नै छ । यी सब कुराहरू माथि विचार गर्दा र नेपाल उपत्यकामा कैयन् पुराना मूर्तिहरू भेट्टाइएको हुँदा पाचौं शताब्दीभन्दा धेरै अगाडि देखि नै मूर्तिकला शुरू भएको हो र बराबर बुद्ध, बोधिसत्व, विरूपाक्ष, शिवलिङ्ग, विष्णु, बराह, लक्ष्मी, ब्रह्मा, गङ्गा, जमुना, सरस्वती, यम, यक्ष, कार्तिकेय, कैलाश परिवार र गणेश, अजिमा तथा सूर्यका अनेक मूर्ति बन्दै आएका रहेछन् भन्ने अनुमान गर्न सकिन्छ । यस कुराको पुष्टि त यसबाट पनि हुन सक्छ : पाचौं शताब्दीका मिति समेत अङ्कित भएको जुन त्रिविक्रम मूर्तिहरू हामी देख्छौं ती मूर्ति त कलाको दृष्टिले ज्यादै उन्नत अवस्थामा पुगिसकेका र तिनको शैली पनि एकदम विकसित भैसकेका पाउँदछौं । मूर्तिकलाले शुरू मै यस्तो विकसित रूप कहिले पनि लिन सक्तैन । त्यति उन्नत अवस्थामा मूर्तिकलाको शैली पुग्न कम से कम तीन चार सय बर्ष लाग्छ ।

नेपालमा अनेक आकारमा कुंदिएका सूर्य मूर्तिहरू विभिन्न ठाउँमा पाइन्छन् । तिनमा मुख्यतः तीन प्रकारका देखिन्छन्:– (क) चतुष्कोण आकारमा कुंदिएको सूर्यमूर्ति, (ख) गोलाकार रूपमा कुंदिएको सूर्यमूर्ति, (ग) एक्लो अथवा दण्ड र पिङ्गलका बीच उभिएको सूर्यमूर्ति ।

पाटन कुम्भेश्वर गैह्रीधाराको चतुष्कोण आकारमा कुंदिएको सूर्यमूर्ति अन्यत्र कहीं पनि दोहोरिएको देखिएको छैन । समयको हिंडाईमा यो मूर्ति युग युगको घाम पानीले खिइसकेको छ । दुवै हातमा कमल समाती सोझो उभिएका सूर्य, उनका पछिल्तिर अक्षमाला र त्रिशूल लिएका शिव, दांया र बायांतिर ब्रह्मा, विष्णु, उषा,

प्रत्युषा, संज्ञा, छाया नाग, नागिनी, तथा ऋषिहरू पनि देखिन्छिन् । अघिल्तिर अरुण छन् । मन्तिर सप्त-रश्मिका रूपमा सातवटा घोडाले रथलाई तानिरहेका छन् । लिच्छवीकालीन सूर्यमूर्तिको यो एउटा राम्रो नमूना हो । (चित्र नं. १)

पशुपति मन्दिरका वरिपरि पनि सातवटा सूर्यमूर्ति देखिन्छन् । तिनमा दुईलाई छोडेर अरू सूर्यमूर्ति निक्कै पुराना हुन् । बासुकीको मन्दिर पछिल्तिर एउटा सूर्यमूर्ति छ र पशुपति मन्दिरका बायांतिर दुईवटा सूर्यमूर्ति छन् । यी तीनैवटा मूर्तिमा दुई सूर्य-मूर्तिको शैली, भाव, भङ्गी र लक्षण झण्डै हुबहु मिल्न जान्छ । यी मूर्तिहरूलाई कुनै कुनै विद्वान्ले निक्कै नै पुराना हुन् भनेका छन् तापनि शैली विशेषको अध्ययन गर्दा लिच्छवीकालभन्दा पछिका देखिन आउँछन् । यी दुवै मूर्तिमा पद्मपीठ माथि उभिएका सूर्य तथा दण्ड र पिङ्गलको समेत दोचा र बूट लाएका देखिन्छन् जुन कुरा अरू सूर्यमूर्तिमा देखिदैन । माथि उल्लेख भएका तीन सूर्यमूर्ति मध्ये बरु एउटा बायांपट्टिको मूर्ति ज्यादै नै कलात्मक ढङ्गले कुंदिएको र लिच्छवीकालीन शैली र लक्षणलाई कायमै राखेको देखिन्छ । शैली हेर्दा यो मूर्ति आठौं नवौं शताब्दीको अनुमान हुन्छ ।

पशुपति मन्दिरका आसपास रहेका सूर्यमूर्तिहरूको लक्ष्यण तथा शैली विशेषको अध्ययन गर्दा कुनै कुनै मूर्ति लिच्छविकाल भन्दा पछि बनेको देखिन्छन् । उपत्यकामा यत्र तत्र पाइने सूर्यमूर्तिहरूको अध्ययन गर्दा दशौं शताब्दीदेखि बाह्रौं शताब्दीसम्म सौर सम्प्रदायको ज्यादै प्रचार भएको अनुमान हुन्छ । हुन त त्यसपछि बनेका मल्लकालीन सूर्यमूर्तिहरू पनि धेरै संख्यामा पाइन्छन् । हाल नेपाल म्युजियममा एउटा दशौं शताब्दीको सूर्यमूर्ति र अर्को बाह्रौं शताब्दीको सूर्यमूर्ति छन् । पछिल्लो सूर्यमूर्तिको पादपीठमा मिति समेत अंकित छ (ने० स० २७९–इ. स० ११५९) । यी दुवै सूर्यमूर्तिमा दण्ड र पिङ्गल देखिदैनन् तर मिति अंकित भएको सूर्यमूर्तिको दाँया बांया कर जोडेर घुँडा टेकेका दुई भक्तहरू देखिन्छन् । नेपालमा यस प्रकार विभिन्न किसिमका सूर्यमूर्तिहरू पाइन्छन् र यस किसिमको प्रवृतिलाई नेपाली कलाके स्वतन्त्र रूपले अपनाएको देखिन्छ ।

पशुपति मन्दिरको दक्षिणपट्टि लहरै राखिएका अरू अरू मूर्तिको पंक्तिमा दोचा र बूट लाएको, उदीच्य वेषमा दुवै हातले कमल समाती सोझो उभिएको सूर्यमूर्ति निक्कै राम्रोसंग उत्कीर्ण भएको छ । सूर्यको पार्श्वचर दण्ड र पिङ्गल नभएको यो मूर्ति सातौं आठौं शताब्दीको अनुमान हुन्छ । ठीक यस्तै मूर्ति तर कुंदाईको शैलीमा मात्र केही फरक देखिने पाटनको गुइटोलमा छ । यो सूर्यमूर्तिको शिरमा पनि किरिट मुकुट, कानमा रत्न कुण्डल, छातीमा हार, उद-बन्ध देखिन्छ र उदीच्य वेषमा उपवीत विहीन सोझो गरी उभिएको छ । (चित्र नं. २)

गोलाकार रूपमा सौर्यमण्डल देखाइएको अर्को सूर्यमूर्ति देवपाटनको चौबाटोनिरको धारामा छ । उदीच्य वेषमा नीलकमल लिएका सूर्यको अगाडि रथ हांकिरहेको अरुण, दायां बायां तांदो तानिरहेका उषा-प्रत्युषा, नाग-नागिनी, छाया-संज्ञा, ब्रह्मा-विष्णु तथा ऋषिहरू देखिन्छन् । सप्ताश्वको दाहिनेतिर केतु र देब्रेतिर राहुले रथको पांग्रा समातिरहेको देखिन्छ । यो मूर्तिको शैली हेर्दा आठौं नवौं शताब्दीको अनुमान हुन्छ तर यतिको कलात्मक ढङ्गले कुंदिएको अर्को सूर्यमूर्ति पाउन दुर्लभै छ । प्रस्तरको एउटै पाटोमा अभूतपूर्व सजावटका साथ देवी-देवताहरूलाई अङ्कित गरेर मूर्तिकारले आफ्नो विलक्षण प्रतिभाको परिचय दिएकाछन् ।

यस्तै अर्को गोलाकार रूपमा उत्कीर्ण भएको सूर्यमूर्ति ब्रिटिश दूतावासको प्राङ्गणमा छ । तर यो मूर्ति बाह्रौं तेह्रौं शताब्दीतिर बनेको अनुमान हुन्छ । आठौं नवौं शताब्दीदेखि बाह्रौं शताब्दीसम्म यस प्रकारका फुस्रो ढुङ्गाको नेपाली मूर्तिकारले निकै प्रयोगमा ल्याएको देखिन्छ ।

यस्तै किसिमका गोलाकार सूर्यमूर्ति जयबागेश्वरीको धारानिर छ तर देव पाटनको सूर्यमूर्तिको नजिक यो मूर्ति पुग्न सक्तैन । मध्यकालीन युगका गोलाकार सूर्यमूर्तिहरू चार भञ्ज्याङ्ग भन्दाबाहिर पनौती, धुलिखेल, तथा शिखर नारायण आदि ठाउँमा पनि पाइन्छन् ।

जलहरी माथि उभ्याइएको एउटा गोलाकार सूर्यमूर्ति यङ्गाल हिटिमा पनि छ । (चित्र नं. ३) युग युगको घाम पानी खाएर अति क्षीण हुँदै पत्रैपत्र उप्किसकेको यो मूर्ति हेर्दा पुरानो मूर्ति जस्तो पनि भान पर्न सक्छ तर राम्रोसंग यस मूर्तिको शैली अध्ययन गरेमा यो सूर्य मूर्ति मल्लकालीन हो भन्ने थाहा हुन्छ । ॐबहाल टोलमा जुन अर्को सूर्यमूर्ति छ त्यसमा बरु मल्लकालीन शैलीको उत्कृष्ट उदाहरण पाइन्छ। दोचा र बूट लाएर सोझो उभिएको, दुवै हातमा कमलको फूल लिएको यस सूर्यमूर्तिमा जुन कलात्मक अभिव्यक्ति मूर्तिकारले दर्शाएको छ त्यो उल्लेखनीय छ । (चित्र नं.४)

उपर्युक्त कुनै पनि सूर्यमूर्तिमा न त अभिलेख छ न त मिति नै अङ्कित छ। तर मिति समेत अङ्कित भएका सूर्यमूर्तिहरूमा थापाहिटि (हाल पुरातत्त्व) मा रहेको सूर्यमूर्ति पनि देखिनआउँछ। (चित्र नं. ५) नांगो गोडा लिएर सोझो उभिएको सूर्यले दुवै हातमा कमलका डांठ समातेको छ, उसका दायां बायां दण्ड र पिङ्गल छन् अनि पादपीठमा मिति (ने. सं. १५० इस्वी सन् १०३०) र प्रतिष्ठा गर्ने व्यक्तिको नाम अङ्कित छ। ठीक यसैको हुबहु नक्कल भएको अर्को मूर्ति पाटन सौगलटोलमाछ। यसका पादपीठमा पनि अभिलेख अङ्कित छ (ने. सं. २०३–इस्वी सन् १०८०) । यी दुवै सूर्यमूर्ति हेर्दा एघारौं शताब्दीमा नेपालमा मूर्तिकलाको कस्तो माझिएको शैली थियो सो स्पष्ट हुन्छ । नेपालका प्राचीन मूर्तिहरूको बारेमा कुनै कुनै अनुदार विदेशी आलोचकले मौलि कताको पारख गर्न नसकी बारम्बार भारतीय शैलीकै अनुकरण र प्रभाव भनी जुन खोट लाउने प्रवृत्ति लिएका छन् तिनले यस्ता मूर्तिलाई पारखी आंखाले हेर्न सक्नु पर्छ। नेपाल उपत्यका प्राचीन कालदेखि नै बौद्ध र हिन्दू संस्कृतिको ठूलो केन्द्र रहिआएको भए तापनि यस उपत्यका चाहिं हिमालको फेदीमा रहेको र दुर्गम पथको समस्या हुँदा प्राचीन भारतमा जस्तो धेरै राजनैतिक उथल पुथलको प्रभावले कलामा बराबर आउने परिवर्तनहरूबाट धेरै कालसम्म नेपाल वञ्चित रहेको छ । फलस्वरूप प्राचीन कालमा प्रयोग भएको परम्परा र शैली विशेषलाई नेपालले धेरै पछिसम्म कायमै राखेको देखिन्छ । नेपाली कलाको अध्ययन गर्दा भ्रममा पर्न जाने यो विषयहरूको पनि विचार राख्नु पर्दछ । फेरि नेपाली मूर्ति कलामा लिच्छवीकालदेखि बराबर प्रयोग गरिएका प्रभा मण्डलको अध्ययन पनि नितान्त आवश्यक छ । उपरोक्त दुवै मूर्तिमा प्रयोग भएका प्रभा मण्डल अध्ययन योग्य छ ।

पाटनको आलुको हिटिमा एउटा सूर्यमूर्ति छ । एक त कडा प्रस्तरमा नकुंदिएको र दोस्रो घाम पानी र शीतले धेरै खिइँदै गएकोले यो मूर्तिको आकृति र लक्षणहरू अध्ययन गर्न गाह्रो भएको हुँदा यो मूर्तिको काल छुट्याउन कठिन छ । सूर्यले दोचा र बूट लाएको बुझिन्छ र दण्ड र पिङ्गलको गोडामा पनि बूट देखिन्छ । (चित्र नं. ६) शैली हेर्दा यो मूर्ति लिच्छवीकालीन होइन भन्ने लाग्दछ ।

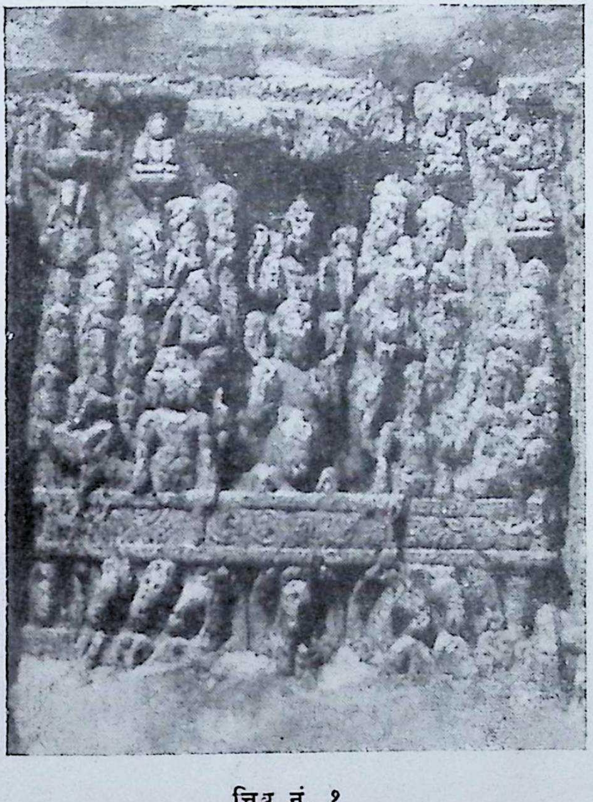
अभिलेख समेत भएको मल्लकालीन एउटा सूर्यमूर्ति धुलिखेलमा पनि छ। दायां बायां उषा, प्रत्युषा, अरुण र सातवटा अश्वहरू छन् । मूर्तिको तल्लो भागमा राहु केतु पनि देखिन्छन् । यस्तै अभिलेख समेत अङ्कित भएको अर्को सूर्यमूर्ति हांडीगाउँ सत्यनारायण मन्दिरै निर छ । (चित्र नं. ७) रथलाई सातवटा घोडाले तानिरहेकाछन् । पादपीठको अभिलेखको बीच भाग चोइटिएको छ । यीदु वै सूर्यमूर्ति पछिल्लो मल्लकालका हुन् ।

मल्लकालमा र मल्लकालभन्दा पछि पनि नेपाल उपत्यकामा अनेकौं सूर्यमूर्ति बनेको पाइन्छ ।तर

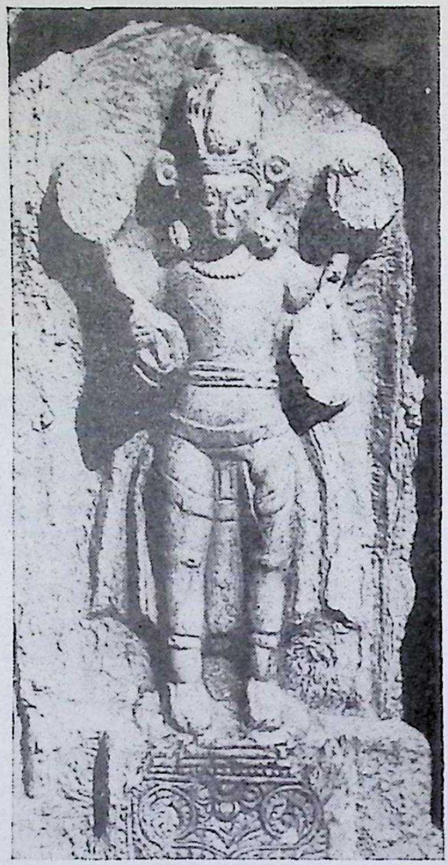
प्राचीन सूर्यमूर्तिमा जुन माझिएको कलात्मक अभिव्यक्ति र शैली पाइन्छ त्यो पछि पछिको सूर्यमूर्तिमा हराउँदै-गएको देखिन्छ । अतः प्राचीन नेपाली मूर्तिहरूमा पाइने सौन्दर्य, कलात्मक शैली, भावना, चातुर्य र सीप फेरि दोहोरिन सकेको देखिंदैन ।

× × × ×

यस छोटो लेखमा नेपालमा पाइने सूर्यमूर्तिहरूको विकासको बारे क्रमवद्ध रूपमा अध्ययन नभए पनि यस विषय तर्फ विद्वान्हरूको ध्यान आकर्षित होला र भविष्यमा हुने अन्वेषण र अनुसन्धानमा यसले केही प्रेरणासम्म दिन सक्ला भन्ने आशा गरिन्छ ।

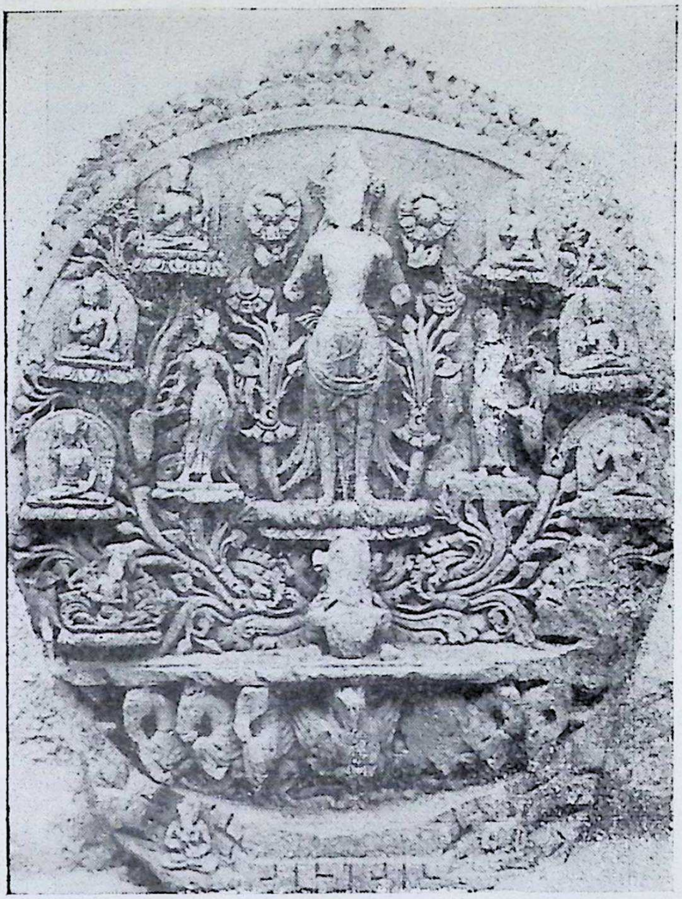


चित्र नं. १



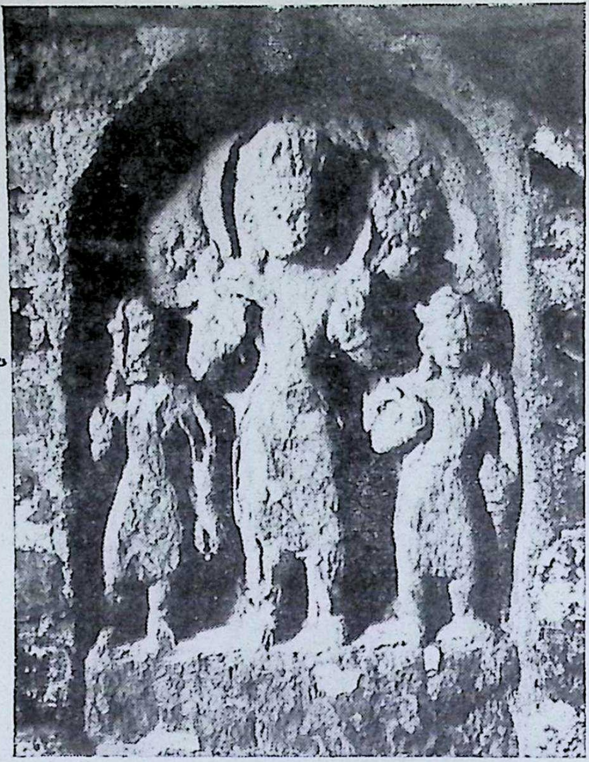
चित्र नं. २

चित्र नं. ३

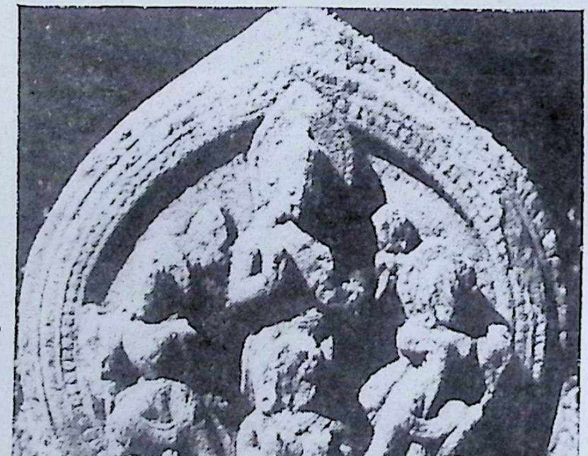


चित्र नं. ४

चित्र नं. ५



चित्र नं. ६



चित्र नं. ७

अस्तित्ववादी सिद्धान्त

श्रयोध्याप्रसाद प्रधान

(१)

अस्तित्ववादलाई आधुनिक साहित्यको एक नवीनतम सिद्धान्त भन्न सकिन्छ । यस्तो नवीनतम हुन, त्यो वाद, अगिका धारणा, विचार र वादहरूको मन्थन भएर आएको निष्कर्ष हुनुपर्दछ । वर्तमान समस्याको समाधान गर्न, त्यस वादले– निडर, अडिलो, खोजपूर्ण, व्यवहार-योग्य, युगसुहाउँदो र क्रान्तिकारी कदम पनि उठाएको हुनुपर्दछ । ठूलो खतरा र भयंकर विपत्को युग, बेला र अवसरमा त्यसले साहस-पूर्ण जोखिम उठाएको होस्, अभूतपूर्व आत्मवलिदान गर्ने बाटो देखाएको होओस् । ती कुरा यस सिद्धान्तमा स्पष्ट विद्यमान छन् । कुनै एक सिद्धान्त राम्ररी बुझिन, निर्धक्कसित चल्न, समाजमा आदरणीय हुन, धेरै व्यक्तिहरू त्यस वादतिर झुम्मिन, त्यो वाद असाधारण, चामत्कारिक, आकर्षक, बोधगम्य र दार्शनिक पनि हुनुपर्दछ । ती कुरालाई यस सिद्धान्तले राम्ररी अँगालेको छ । यति भएर पनि, यो सिद्धान्त अझै दर्शन नै भइसकेको छैन । किनभने, दर्शनको परिपाटीबाट यस सिद्धान्तमा चाहिंदा विश्लेषण, वर्गीकरण, सूत्र र व्याख्याको निर्माण, खण्डन मण्डन र समन्वय हुन बाँकी नै छ । त्यहाँसम्म पुग्न, अझै यस सिद्धान्तलाई धेरै प्रयत्न गर्नु छ । त्यसैले, यस वादलाई दर्शन नभनेर प्रवृत्ति र दृष्टिकोण भन्ने पनि गरेका छन् । तर, यति सानु अवधिमा यसले जे जति उपलब्धि हासिल गऱ्यो, त्यो अभूतपूर्व भनेमा, अत्युक्ति हुनेछैन ।

यस वादका द्रष्टा विचारकहरू थोरै हुनाले, यसका मान्यताहरूमा धेरै विभेद आएको छैन । विश्वका मान्यता प्राप्त सिद्धान्त, विचार, मन्तव्य र काम गर्ने नीतिको विरुद्ध, तिनको प्रतिकार गर्न उठेको यो वाद, एउटा भयंकर विरोधको दार्शनिक र साहित्यिक रूप हो । वर्तमान विश्वमा व्यक्तिहरू, ऐतिहासिक शक्तिका सामु निस्सहाय खेलौना जस्ता भएर खडा छन् । यी व्यक्तिहरू, प्राकृतिक कार्य-प्रणालीद्वारा पनि पूर्णतः निर्धारित गरिएका हुनाले, जडवत् हुन्छन् । मानिस वा व्यक्तिको यस्तो दीन हीन अवस्था, यस सिद्धान्तका विचारक, प्रचारक र समर्थकहरूलाई सह्य र स्वीकार्य छैन । त्यसैले, यिनीहरू मानिसको व्यक्तित्वको महत्व र स्वतन्त्रतालाई प्रतिष्ठित गर्न र प्रगट गर्न जोडतोडले प्रयत्न गरिरहेका छन् ।

यस वादको यसरी उठान हुनुको निमित्त (अर्थात्, नजीकको) कारण, "हेगेल्वाद" हो । जर्मनीका प्रख्यात दार्शनिक महापण्डित "हेगेल्", (पूरा नाम "जर्ज व्हेलम् फ्रीद्रिश्, जीवनकाल सन् १७७० देखि १८३१ तक ६१ वर्ष) विश्वविख्यात द्वन्द्वात्मक दर्शन-शैलीका प्रवर्तक थिए । उनको शुद्ध नैरपेक्ष आदर्शवाद अकाटच तर्कशैलीमा आधारित थियो । त्यसो हुनाले त्यसमा बुद्धिसंगत तर्कको आधिक्य थियो । तर त्यो व्यावहारिक, वास्तविक र यथार्थ हुनुभन्दा, ज्यादातर आदर्शमय, बुद्धिमय देखिन लाग्यो । उनले विश्व-इतिहासलाई समस्त राष्ट्रहरूको सजीव विकासको रूपमा ग्रहण गरे । उनले इतिहासलाई व्यक्तिगत मन्तव्यहरूको वर्णनावली-बाट जीवित तर्कसंगत विकासमा बदलिदिए । क्रिश्चियन् विचारशैलीमा आधुनिकता र उदारताका उनी एक मुख्य अधिष्ठापक थिए ।

हेगेल्को विचार शैलीको अतिसंक्षिप्त सार यसप्रकार भन्न सकिन्छ । पहिलो– जो सत्य छ, त्यो सम्पूर्ण हो । कुनै एउटा विशेष अनुभवको चाहिँदो ज्ञान वा जानकारी हुन, सम्पूर्ण अनुभवसित त्यस विशेष अनुभवको सम्बन्ध हुनु जरूरी छ । दोस्रो– अनुभव नै सारा ज्ञानको स्रोत हो । तर्क, प्रकृति-विज्ञान, कला, धर्म र दर्शन–इत्यादि यी सबै अनुभवकै व्याख्याका विविध स्तर मात्र हुन् । तेस्रो– जो यथार्थ छ, जो वास्तविक छ, त्यो बुद्धिसंगत, बौद्धिक वा बुद्धि-मिल्दो हुन्छ ।

चौथो– विश्वविख्यात द्वन्द्वात्मक तर्कशैली हो । यसको छोटो रूप निम्न प्रकार छ । सबै विचार शुद्ध नैरपेक्ष सत्यको वर्णन हो । द्वन्द्वात्मक शैलीको अर्थ वा मतलब हो– विचारको गति, जो एक दृष्टिकोणबाट त्यसको उल्टो वा विपरीत, वा विरुद्ध दृष्टिकोणतिर दगुर्दछ, पुग्दछ । तात्पर्य क्या हो भने, मनमा कुनै एक विचार वाद, पक्ष, स्थापना, वा मानसिक आग्रह उठेर, त्यो मन, त्यसको विपक्ष, प्रतिस्थापना, प्रतिवाद, वा प्रत्याग्रहतिर पुग्दछ । अनि यी दुई दृष्टिकोणको ज्ञानबाट एक नवीन बोध उदाउँछ, जसलाई "समन्वय" भन्न सकिन्छ ।

पाँचौं– निषेधको सिद्धान्त नै द्वन्द्वात्मक गतिको स्रोत हो । कुनै चीज जान्नु छ भने, त्यसैको अभावसित त्यसको जाँच वा परीक्षा लिनुपर्दछ । जस्तै, नेपाली व्यक्ति जान्न अ-नेपालीसित नेपालीको जाँच, तुलना आदि गर्नुपर्दछ ।

यसै क्रममा छैठौं हो– शुद्ध नैरपेक्ष चित्त-संविद्, वा आत्मा सर्ववृत, अर्थात् सबै धारण गर्ने, र पूर्ण सुसम्बद्ध नित्य- चैतन्य हो (अर्थात्, अन्तरात्मा सदा होशवाला छ) । यस चैतन्यको आंशिक वर्णन, द्वन्द्वात्मक गतिको प्रत्येक अवस्था वा चालले गर्छ । सातौं– हेगेल्को दर्शन विकासशील छ; त्यो डार्विन्को किसिमको होइन; बरु त्यो विश्व ब्रह्माण्ड र पारमार्थिक तत्त्वको अर्थमा विकासवादी हो भनी सम्झन सकिन्छ । विश्व निरन्तर गतिवाला छ । त्यसको समन्वय गर्दा, "रचनात्मक विकास" देखिन आउँछ । (यहाँ यो कुरा द्रष्टव्य छ, यसका सय वर्ष जति पछि मात्र प्रख्यात फ्रेन्च दार्शनिक हेनरि वर्गसन्को प्रसिद्ध ग्रन्थ "रचनात्मक विकास– एलाँ भिताल्" निस्क्यो ।) हेगेल्-वादको विकासको कुनै अवस्था अन्तिम हुँदैन । विशेष ध्यान दिन योग्य कुरा यो छ, हेगेल्को दर्शनमा विकासका विभिन्न अवस्थाहरूको मतलब बताउन र व्याख्या गर्न सकिन्छ; तर भविष्यतमा ती अवस्था त्यस्ता नै होलान् भनी भविष्य-वाणी गर्न सकिँदैन ।

आठौं– हेगेल्को आर्को ठूलो कृति 'धर्मको दर्शन' हो । यो दर्शन नै सर्व प्रथम धर्म विज्ञानको एउटा प्रणालीबद्ध पद्धति हो भनी भन्न सक्तछौं । तर हेगेल्को रीति, शैली वा विवेचनशक्तिले, यसमा पनि द्वन्द्वात्मक गतिबाट सोचिएको छ । त्यसैबाट यस अतीन्द्रिय विवादास्पद विषय, मानव– परमेश्वरको सम्बन्ध र समस्यालाई, क्रिश्चियन् धर्मको दृष्टिकोण लिएर, समाधान गर्ने हेगेलियन् प्रयत्न गरिदिइएको छ । आश्चर्य छ, हेगेल्को जस्तो न-भूतो न-भावी मगजबाट धार्मिक पक्षपातको आग्रह हटेन; क्रिश्चियन् त्रित-वादलाई नै वैज्ञानिक आधारमा उनले सोचे ।

(२)

माथि बताइएका सान् उल्लेखबाट स्पष्ट होला, हेगेलियन् पद्धतिको विरुद्ध उठ्नु मामूली कुरा होइन; त्यसभन्दा कठिन थियो त्यस भव्य विशाल दार्शनिक भवनको अगाडि, अस्तित्ववादको नयाँ कुटीर खडा गर्ने प्रयत्न। यो असम्भव कार्यको आरम्भ-कर्ता एक डेनिश धर्मशास्त्री "सोरेन् किर्केगाड्" हुन्; यिनको जीवन-काल सन् १८३१ देखि १८५५ तक ४२ वर्ष थियो; यिनले आफ्नो सम्पूर्ण जीवन प्रायः डेन्मार्कको राजधानी 'कोपेन्हागेर्' मा बसेर नै बिताए; यिनी आफू कट्टर लूथरन क्रिश्चियन् हुन चाहन्थे; धर्म र मठ– चर्चको विषय-लाई लिएर, जो बहस, आलोचना र प्रत्यालोचना चल्यो, त्यसबाट यिनको जीवनको उत्तरकाल दुःखद हुन गयो; यिनी, आफ्ना पिता जस्तै झोंक्रिरहने– मेलांकली बानीका थिए; यही झखमा यिनले आफ्नी सगाई भइसकेकी प्रेमिका "क्रिष्टिन् ओल्सेन्" सितको सगाई, आफ्नो २७ वर्षकै चढ्दो जवानीमा तोडिदिएका थिए; यस दुःखद घटनालाई, यिनले 'जरूरी पनि, गुनाह पनि,' भनी बताएका छन्; तर यसका छिर्टाछिटो यिनका धेरैजसो ग्रन्थ र लेखहरूमा देखिन्छन्, भन्ने कुरामाथि ध्यान जानु स्वाभाविक छ।

किर्केगार्ड् नै अस्तित्ववादका आदिनिर्माता थिए। जर्मनीमा "अस्तित्व-दर्शन" भन्ने नाममा एउटा दर्शन-विषयक सिद्धान्तको खूब चर्चा चलेको थियो। हुनत, अस्तित्वको जर्मन शब्द "एक्सिस्टेन्त्स" र अंग्रेजी शब्द "एक्जिस्टेन्स" को अर्थमा निकै भेद थियो; तैपनि, त्यसै जर्मन शब्दबाट विशेषण बनाई, "इज्म" थपेर यस वादको पारिभाषिक शब्द "एक्जिस्टेन्शियलिज्म– अस्तित्ववाद" बन्यो, चल्यो र मानियो। यस शब्दको आदिप्रोक्ता पनि यिनै महापुरुष थिए। यहाँ यस कुरामाथि ध्यान जानुपर्दछ, यस वादमा मानिएको "अस्तित्व" पारमार्थिक सत्तावाला "सत्" होइन; यो अस्तित्व केवल व्यावहारिक कुरामा बुझिने "सत्य" हो। यस वादका अनुयायी मुख्यतः दुई थरीका छन्– ईश्वरवादी र अनीश्वरवादी। एक अर्को थरीका "अस्तित्ववादी सिद्धान्त" मान्ने र प्रचार गर्नेवाला छन्, जो आफू अस्तित्ववादी कहलाउन चाहँदैनन्, र अस्तित्ववादी होइनौं भनेर पनि, भन्दै हिंड्छन्। यस अन्तिम वा तेस्रो थरीका मनोवृत्तिबाट, एउटा कुराको स्पष्ट आभास यो देखिन्छ कि यसवादलाई "ठीक र यथार्थ" ठान्ने मानिस धेरै ज्यादा छन्; तर उनीहरू आफूलाई यस वादका अरू अनैतिक जस्ता र अधार्मिक प्रश्नमा अल्झाउन रुचाउँदैनन्।

क्रिश्चियन् अस्तित्ववाद होस् अथवा नास्तिक, अनीश्वरवादी अस्तित्ववाद होस्, यी दुवै वादका आधारभूत कुरा समान छन्। आफूलाई अस्तित्ववादी भन्न भनाउन नचाहने, तर "अस्तित्ववादी सिद्धान्त" मान्ने, प्रचार गर्नेहरूको अस्तित्ववादी आधारभूत कुरा, समान-समान नै छन्। धार्मिक (क्रिश्चियन्) अस्तित्ववाद भन्नाले, धर्मशास्त्र (बाइबिल्) का आचार-विचार, शील-उपदेश, स्वर्ग-नरक इत्यादि पुराना कुरा जमेको अन्धविश्वास होइन। तिनी, कुनै एउटा ईश्वरलाई कहीं छ भनी मानेर, तिनमा आफूलाई सदाका लागि न्यौछावर समर्पण र त्याग गरिदिन्छन्। पुराना धर्म– क्रिश्चियानिटीका र अस्तित्ववादी मान्यताहरू परस्पर नमिल्दा कुरा हुन्। हुन सक्तछ, साम्यवादी देशहरूलाई छाडेर, अन्यत्र विशेष गरी क्रिश्चियन् धर्म मान्ने देश र समाजमा "अनीश्वरवादी" भनी नामुद हुनु, कैयौं दृष्टिकोणबाट हानिकारक, अनर्थकारी वा असुविधाजनक छ। त्यसैले, ईश्वरवादी अस्तित्ववाद पनि अनीश्वरवादीसरह नै मानिन्छ। हुन पनि, किर्केगार्डले ल्याएको वाद, "क्रिश्चियन् अस्तित्ववाद" कहलाइन्छ, तर त्यसै वादबाट पछि निस्केको "अस्तित्ववाद" प्रायः सबै जस्तै "अनीश्वरवादी" थिए। कारण, यस वादका मुख्य सिद्धान्त र मान्यताहरू, न्यायानुसार, अगिका कुनै पनि आस्तिक मान्यताहरूको विरुद्ध, प्रतिकूल, र असमान छन्। यस वादका ईश्वरवादीहरूले ईश्वरलाई अन्त्यमा जोड्न ल्याएर मानो थन्क्याइदिन्छन्; त्यसमा क्रिश्चियन् धर्मशास्त्रका प्रमुख तत्वहरूसम्म पनि रहँदैन। यो कुरा तब झन् स्पष्ट भयो, जब "भेटिकन" राज्यका रोमन् क्याथलिक् सम्प्रदायका पोप–धर्मगुरु "पायस् बाह्रौं" ले यस वादको विरोध गरे।

(३)

किर्केगार्डको विचारमा मौलिकता र ग्रन्थको साहित्यक गुण उल्लेखनीय थियो। उनले कतिपय मौलिक ग्रन्थहरूको निर्माण, र गम्भीर निबन्धहरूको रचना गरे। यिनको जीवनकालमा भने ती ग्रन्थ र निबन्धहरूको प्रचार हुन पाएन। तर, आफ्नो मातृभूमिमा जतिसुकै तिनको उपेक्षा गरिएको भए तापनि, जब सन् १९०९ देखि १९१४ सम्ममा उनका ग्रन्थका जर्मन् अनुवादको प्रकाशन भयो, जब "कार्ल बार्थ" ले यिनको ग्रन्थको पुनर्व्याख्या गरिदिए, अनि बल्ल यस वादको महत्व र यसको क्रान्तिकारी रूप, ज्वलन्त प्रकाशमा आयो। किर्केगार्डका सिद्धान्तअनुसार हरेक व्यक्ति अनौठो र अनिर्वचनीय छ त्यो एक यस्तो जीव हो, जसले स्वतन्त्र रूपमा चुन्ने वरण गर्ने, सोच्ने, विचार गर्ने गर्दछ। त्यो, स्वतन्त्र हुनाले, दुःख र पीडामा पर्दछ। त्यसले, स्वतन्त्र निर्णय गर्नु नै दुःख र पीडामा पर्नु हो। किनकि हरेक व्यक्ति "छ", अर्थात् अस्तित्वमा कायम रहेको छ। त्यसले चाहिने समयमा चुन्ने, वरण गर्ने र छान्ने गर्दछ, जो त्यस व्यक्तिका लागि ठूलो महत्वको छ। जीवन छोटो छ, लामो छैन; निश्चय वा निर्णय गर्नुपर्ने कुरा धेरै छन्। तर, ती निश्चय र निर्णयहरू आफसे आफ हुने गर्दैनन्; ती काम कुरा गर्न, व्यक्ति बिलकुल स्वतन्त्र छ। वास्तवमा, यस वादको मुख्य मन्त्र–स्वतन्त्र निश्चय वा निर्णय हो। यसले कसैमाथि भर लिदैन; यो कसैको भरमा पर्दैन!; आफ्नो उत्तरदायित्व कसैउपर पन्छाउन पनि यसले चाहँदैन। निर्णय गर्दै जानु बाहेक यस वादमा, व्यक्तिको अरू कुनै भित्री पारमार्थिक तत्व वा आत्मा हुँदैन। प्रत्येक निर्णयबाट व्यक्तिको आत्मा अर्थात् "आफू" बन्दै जान्छ–भन्ने यस वादको सिद्धान्त अनौठो छ।

"फ्री विल्–स्वतन्त्र इच्छा", अर्थात् व्यक्तिले कुनै काम कुरा गर्छु भनेर आफै निश्चय वा निर्णय गर्न सक्ने शक्ति, एउटा ठूलो विवादको कुरो हो, जसलाई अझै कुनै दर्शनले सन्तोषजनक रूपमा विवेचन गर्न सकेको छैन। (१) मुक्तिवाद र (२) आवश्यकतावाद(१) "लिबर्टेरियानिज्म" तथा(२) "नेसेसिटेरियानिज्म", चौथो शताब्दीको अन्त्य र पाँचौं शताब्दीको प्रारम्भतिरका (१) पेलाजियनिज्म" तथा (२) "आगष्टिनियनिज्म"–(१) एकले इच्छालाई, स्वतन्त्र मान्ने ठान्ने वा स्वतन्त्र गराउन खोज्ने, (२) अर्कोले स्वतन्त्र नमान्ने, नठान्ने–यसरी यी वाद, मत, वा सिद्धान्तहरू, स्वतन्त्र–इच्छाको विषयमा परस्पर विरोधी छन्। मुक्तिवादको विश्वास, स्वतन्त्र–इच्छा अर्थात् मानिसको प्रारम्भिक निश्चय गर्ने शक्तिमा छ। आवश्यकतावादले यस्तो स्वतन्त्रताको अस्वीकार गर्दछ, किनभने सबै कार्य त्यसका अगिल्ला कारणहरूबाट नै घटित हुन्छन्। अनिवार्य रूपमा, त्यसपछि त्यो गरी, अनुसरण गर्ने कारणहरूबाट नै कार्य अर्थात् परिणाम निस्कन्छन्–तात्पर्य यो हो कि इच्छा– "विल" स्वतन्त्र छैन। यही आवश्यकतावादसित मिल्दो जुल्दो निर्धारितवाद–"डीटर्मिनिज्म" हो, जसमा निर्धारित वा निश्चित गर्ने कारणहरूबाट नै इच्छाद्वारा गरिने भनिएका कार्य-प्रारब्ध, किस्मत, कर्मलेखा आदि पूर्वनिर्धारित कारणबाट पछि घटित हुन्छ भन्ने कुरामाथिको विश्वास, सिद्धान्त वा वाद, यसै आवश्यकतावादका रूपान्तर हुन्। यी सबै विचार, विश्वास र वादको विरुद्ध मुक्तिवाद अर्थात् स्वतन्त्र-इच्छाको मान्यतावाद नै अस्तित्ववादमा प्रमुख रूपले समाविष्ट भएको स्पष्ट छ। किनकि स्वतन्त्र-इच्छाविना कुनै निर्णय स्वतन्त्र रूपमा हुनै सक्तैन।

किर्केगार्ड, हेगेल्–वादका भयानक विरोधी थिए, भनी माथि उल्लेख भएकै छ। हेगेल्को बुद्धिवादी मत–"बुद्धिसंगत जे जति छन्, ती सबै सत्य छन्। जे जति सत्य छन्, ती सबै बुद्धिसंगत छन्" भन्ने कुरा ठीक ठानिने हो भने, किर्केगार्डको दृष्टिमा, त्यो महान् अनर्थकारी सिद्ध हुन आउँदछ। किनभने त्यस्तो बुद्धिसंगत यो सकल विश्व, व्यवहारमा प्रतीत हुँदैन। आर्को कुरा, हेगेल्को दावा–"बुद्धिद्वारा सत्य बुझ्न सकिन्छ" भन्ने कुरा त व्यवहारमा एकदम असफल साबित भयो। किर्केगार्डको विचारमा– "वास्तविक संसारमा यस्ता "ऐब्सर्ड" वाहियात तत्व छन्, जो कसै गरेर पनि कुनै बुद्धिसंगत– "रेशनल्" व्यवस्था, पद्धति, योजना र रचनामा मिल्न सक्तैनन्।"

किनकि यो "ऐन्सर्ड–वाहियात" तत्वहरूको उद्गम स्थल, व्यक्तिगत निर्णय हो । यसै निर्णयबाट त्यो वाहियात तत्व उत्पन्न हुन्छ । कुनै एक परिस्थितिका तथ्यहरूको जतिसुकै धेरै वा पूरा बोध भएर पनि, केवल त्यस बोधले मात्र, व्यक्तिले निश्चय वा निर्णय गर्न सक्तैन । यहाँ मानव-शास्त्रको त्यस नियममाथि ध्यान जानु-पर्दछ । जसका हिसाबले यस्तो परिस्थितिमा त्यस व्यक्तिले गर्ने कामलाई, स्वत: हुने मानसिक समन्वित क्रि-यात्मक वा प्रतिक्रियात्मक इच्छाबाट भएको कार्य भनी मानिन्छ । तर किर्केगार्डको भनाइअनुसार, क्रियात्मक निर्णय, प्रतिक्रियात्मक झैं त्यसै आपसेआप हुने गर्दैन । व्यक्तिले आफू कुनै निश्चय वा निर्णयमा नै पुग्न जरूर नै आफूलाई त्यस कुरामा बिलकुल होमिदिनुपर्दछ । यसरी आफूलाई त्यसमा पारिदिनु–अन्धकारमा उफ्रेर फाल हाल्नु हो । यसरी अन्धकार अर्थात् ज्ञानको अन्धकार, अगाडि नै केही नजानिएको ठाउँ, वा अज्ञेयको अथाह गहिराइमा उफ्रेर हाम्फालनाले त्यस व्यक्तिको अस्तित्व कायम रहेछ भन्ने कुरा पनि सिद्ध हुन आउँदछ । भनाइ-को मतलब यो हो, कि कुनै व्यक्तिका सबै क्रिया–कलाप, मेशिनको काम झैं, पूर्व–निर्धारित भए त्यो व्यक्ति वास्तवमा स्वतन्त्र र अस्तित्ववाला जीव नै हो भन्ने कुराको प्रमाण कसरी दिन सकिन्छ ? एक यान्त्रिक पुरुष अर्थात् "रोबो" ले पनि त पूर्व–निर्धारित परिस्थितिमा, अगाडि नै हिसाब लगाइएका ठीक कार्य गर्दछ । त्यसो गर्नालि त्यो पुरुष वा रोबोको स्वतन्त्रता र अस्तित्वको प्रमाण मानिंदैन ।

यसरी यो अन्धकारमा कुदान अगाडि नै जानिन सक्तैन । त्यसैले यस्तो स्वतन्त्र निर्णयबाट ती वाहियात तत्वहरू उब्जिरहन्छन् । यस्ता वाहियात तत्वहरू कुनै बुद्धिसंगत पद्धतिमा मिल्न सक्तैनन् । अत: हेगेल्को प्रणाली कल्पित मात्र होइन कि हास्यास्पद पनि छ । किर्केगार्डको प्रधान आलोचनाको केन्द्रविन्दु-हेगेल्को आधारभूत मान्यतामाथि थियो । त्यसमा नै आघात गर्दै, उनी यसो भन्दछन् - हेगेल्को यो मान्यता कि "वास्तविक बुद्धिसंगत छ; बुद्धिसंगत वास्तविक छ"– एक यस्तो कल्पित मान्यतामा आधारित छ, जो अहिले सम्म पूरा नभइसकेको योजनाको एउटा खास भाग छ, र जो स्वयं सृजित हुने क्रियामा छैन । तिनले त्यो कसरी जान्न सक्छन् कि त्यस योजनाको पूरा भइसक्दाको रूप के हुन आउला ? यदि विश्व यस्तो प्रणाली हुँदो हो त, "ईश्वर स्वयंले त्यसलाई जान्ने थियो, न कि हेगेल्ले, न त हेगेल्का ग्रन्थहरू पढने कुनै पाठकले नै ।" सारार्थ-भूतकालका सृष्टि, भनौं कि, सबै ज्ञात छन् । वर्तमानका सृष्टि केही मात्र ज्ञात छन् । तर, भविष्यत्का सृष्टि अहिले कुनै पनि ज्ञात छैन, किनकि सृष्टिको योजनाको त्यो भविष्यत् भाग अझै पूरा भइसकेको छैन । हेगेल्को कल्पित मान्यता भने, पूरा भइसकेको योजनामा आधारित छ, 'वास्तविक (रीयल्) र बुद्धिसंगत (रेशनल्)– परस्पर बरोबर सट्टापट्टा गर्न सकिने धर्मी र धर्मको अवस्थामा छन् । तर त्यो योजना नै त्यसरी पूरा नहुनाले, त्यो कल्पित मान्यता मिथ्या हुन आउँदछ । निष्कर्ष–संसारमा बुद्धिसित नमिल्दा वाहियात चीज आउनु अवश्य-म्भावी छ ।

त्यसबाट किर्केगार्ड परिणाम झिक्तछन्, कसैले आफ्नो भूमिका जान्न सक्तैन । कसैले, कसैको आफ्नो कर्तव्य त्यसलाई सावित गरिदिन सक्तैन। सारार्थ–व्यक्तिहरू आफ्नो भूमिका र कर्तव्य बुझ्न सक्तैनन्, न त अरू कसैले त्यसलाई–यो तेरो भूमिका र कर्तव्य हो– भनी प्रमाणित गरिदिन सक्छ । व्यक्ति स्वयं आफ्नो भूमिका र कर्तव्यको निश्चय र निर्णय गर्न स्वतन्त्र छ । अवश्य नै, यस्तो सिद्धान्तले व्यक्तिलाई कुनै पनि संघ, संगठन, सरकार ,समाज र धर्मबाट पूर्ण मुक्ति दिलाउँछ । अर्थात्, व्यक्तिको व्यक्तित्व, समाजदेखि बिलकुल स्वतन्त्र छ ।

(४)

ईश्वर सम्बन्धी विषयमाथि विवेचन गर्दै किर्केगार्ड भन्दछन्– "सत्य" व्यक्ति आ-आफूले स्वयं आ-आफ्ना मनद्वारा जानिने चीज हो । त्यो बाह्य पदार्थ झैं जाँच, पडताल र अन्वेषण गरेर जानिने विषय होइन । तर, जुनसुकै काम र खोज इत्यादिको मूल्यको हकमा भने जस्तो इच्छा र निर्णय त्यसले गरेको हुन्छ,

त्यही मूल्य त्यसले पाउँदछ । ईश्वर शुद्ध नैरपेक्ष वा प्रकृतिमा पाइन सक्तैन । त्यसैले धर्म भनेको चीज बाहिरी कुरा होइन; त्यो भित्री वरण, चुन्नु र छान्नु हो; त्यस वरणमा विश्वासको कूँदान पनि छ । कला, विज्ञान, र इतिहास इत्यादिको मूल्य त्यसैले ती–सम्बन्धी जीवनको मूल्यभन्दा धेरै कमती हुन्छ । किनभने, यी जीवन व्यक्तिका निर्णयबाट संगठित र समाविष्ट भएका हुन्छन् । व्यक्ति आफू स्वयंका निर्णयबाट संकलित हुने हुँदा, यस्तो जीवन आंशिक रूपमा व्यक्तिका अज्ञानताबाट पनि संचित गरिएका हुन्छन्– त्यसैले नै मानिस चिन्तामा ग्रस्त रहन्छन् पनि । यदि यस्ता व्यक्ति धार्मिक (क्रिश्चियन्) छन् भने, तिनले जरुर निराशाको बाटो हिंड्नु र काट्नु पर्ने हुन्छ । त्यसले आफूलाई "ऐब्सोल्यूट्– शुद्ध नैरपेक्ष" (अर्थात् ईश्वर) मा बिल्कुल सोंपिदिनु अर्थात् त्यस अन्धकारमा उफ्रनु पर्दछ । विज्ञान र अगिका दर्शनले मानिस वा व्यक्तिको भूमिका, केवल हेर्ने दर्शकको रूपमा प्रस्तुत गरेका थिए । त्यसको विपक्षमा यिनले व्यक्तिलाई रंगमञ्चमा पूरा अभिनय गर्ने र भूमिकामा खेल्ने गराएका छन् । यस्ताले जतिसुकै मूल्य तिर्न परे पनि कुनै कुराको पर्वाह नगरी त्यस "शुद्ध नैरपेक्ष" मा आफूलाई होमिराख्नु पर्दछ । यस्तो जीवन जरुर ज्यादै मुश्किल छ । यसलाई खप्न र सहन तथा अपनाउन सकिने थिएन; तर त्यसो नभई, त्यसरी सक्नुको मूल कारण हो,"ईश्वरीय अनुग्रह र मानवी पापको क्षमादान हुने निश्चितता ।"

"मानवी पाप"–क्रिश्चियन् धर्म-शास्त्र– "बाइबिल" अनुसार, सृष्टिको प्रारम्भमा आदिम मानव "आदम्"बाट हुन गएको ईश्वरीय निश्चित आज्ञा वा आदेशको प्रमादजन्य उलङ्घन हो । सृष्टिखण्ड–जेनेसिस्-का पहिला तीन अध्यायहरूमा त्यस घटनाको रोचक वर्णन दिइएको छ । प्रारम्भमा ईश्वरले स्वर्ग र पृथ्वी सिर्जे । जताततै खाली र अन्धकार मात्र थियो । ईश्वरका "स्पिरिट" अथाह पानी माथि उत्रिरहेका थिए । ईश्वरले प्रकाशको सृर्जना गरेर दिन रातमा त्यसलाई बाँडिदिए; त्यो साँझ र बिहान पहिलो दिन थियो । यसरी क्रमशः छ दिनमा ईश्वरले सबै चीज बीज, वस्तु भाउ, वनस्पति, जलचर, नभचर, थलचर सिर्जे । सो काम सकिए-पछि छैठौं दिनमा नै ईश्वरले आफ्नो प्रतीक अनुरूप नै मानिस सिर्जे । स्वर्ग–वाटिका "ईडेन्" को बीचमा "जीवन-वृक्ष र ज्ञान-वृक्ष" ईश्वरले जमाएर तिनको रखवारी गर्न "आदम्" लाई त्यस वाटिकामा नियुक्त गरिदिए र ती दुई रुखका फल नखाने पनि आदेश दिएका थिए । तर, सर्प-रूप-धारी "शैतान्" त्यसै बगैंचामा थियो। त्यसको बहकावटमा लागेर आदम्-पत्नी "ईभ्" ले ज्ञान-वृक्षका फल आफूले पनि खाइन्, आदम्लाई पनि खुवाइन् । फलतः, तिनमा विकार देखा पर्‍यो । ईश्वरलाई तिनले आज्ञाको उल्लङ्घन गरेको कुरा साँचै-साँचै बताइदिए ।

ईश्वरले जुन उद्देश्यको पूर्तिका लागि मानव रचेका थिए, त्यो प्रयोजन, एक धूर्त शैतान्का षड्यन्त्रले पूरा हुन पाएन । ज्ञान-वृक्षको भेद त खुल्यो । अब, कहीं जीवन-वृक्षतिर हात लम्काएर त्यसको फल नखाओस् र त्यसले सदा बाँच्नु नपरोस् भनी स्वर्गवाटिकाबाट "आदम् र ईभ्" लाई निकालिदिए । आदम्को अपराधका लागि ईश्वरले भूमिलाई पनि सरापे । आदम्लाई सराप्तै उनले भने–"तँ भूईंबाट लिएइको थिइस्; तँ माटो होस्, माटोमा नै फर्कने छस् ।" यसरी आदिम् मानवको पापबाट मृत्युको आगमन भयो । त्यो पाप समस्त मानव जातिमा सन्तान दर सन्तानबाट सदैं आयो; किनभने मानिस प्रकृतिले नै पापी र भ्रष्टाचारी छ; त्यसैले त्यसको इच्छा अपवित्र अशुद्ध छ, स्वतन्त्र राखिन योग्य छैन । तर प्रश्न त बारम्बार उठ्तै आउँदै गरेको छ कि मानिसको इच्छा, अर्थात् आफूले चाहेको काम गर्न सक्ने शक्ति स्वतन्त्र छ कि छैन ? अस्तित्ववादीहरूको एक र निश्चित मत छ, इच्छा स्वतन्त्र छ र इच्छा स्वतन्त्र गरिनु पर्दछ, स्वतन्त्र-निर्णयद्वारा ।

(५)

"मानिस अनौठो छ । आफ्नो अनौठोपनमा त्यो स्वयं अन्योल छ । मानिस नै एक यस्तो प्राणी हो, जो हाँस्त छ, जो रुन्छ, जो सोच्तछ, जो लेख्तछ, जो गौरवान्वित हुन्छ,जो घमण्ड गर्दछ, जसले आफ्नो 'भविष्यत्-

डे ष्टिनि' लाई आफैं मार्ग दर्शन गर्दछ, बाटो देखाउँछ। त्यसैले मानिस सबभन्दा पहिले जान्न चाहन्छ, कि त्यो क्या हो, त्यो कहाँ छ; त्यो आफ्नै अस्तित्वसित ठूलो चाखका साथ र प्राणपनले अल्झिरहेकोछ; ठूलो चिन्ताका साथ त्यो अस्तित्वसित बेल्हिइरहेको छ । मानिसको अनौठोपनको प्रश्नको विशिष्ट उत्तर स्वतन्त्रताको क्रान्तिकारी विचारमा होमिकोएर छ ।

क्रिश्चियन् अस्तित्ववादका एक आर्को नेता हुन्– "ग्याब्रिएल् मार्सेल्" (जन्म सन् १८८९–) । उनी यस वादको अनौठोपनलाई संक्षेपमा बताउँदै भन्दछन्, "मानिस सदा बाटो लागेका छन्, लक्ष्यमा कहिले पनि पुग्दैनन् । मानिसको स्वतन्त्रताले जोखिमलाई पनि बोलाउँछ, चमत्कारलाई पनि अल्झाएर ल्याउँदछ ।" यिनको मन्तव्य– "अस्तित्ववादका आधारभूत तत्वहरू क्रिश्चियन् धर्मसित मिल्दाछ?" भन्ने कुरा, "किर्केगार्डको प्रभावबाट आएको होइन; वरु यिनले आदर्शवादको आलोचना गर्दा, त्यसको विवेचनबाट परिणाम निकालेका हुन् ।" यिनी क्याथलिक् अस्तित्ववादी थिए । आर्को एक ठूलो विचारक "कार्ल यास्पर्स" (जन्म १८८३–) हुन्, जो आफूलाई अस्तित्ववादी त भन्दैनन्, तर प्रवृत्ति र दृष्टिकोणमा यस अस्तित्ववादसित नमिल्दा छैनन् । उनी देख्तछन् कि "व्यक्तिलाई मुख्य ठूलो खतरा क्रिश्चियन् धर्म वा मतमा छैन, खतरा छ त हाम्रा उच्चखालका सुसंगठित प्राविधिक संस्थाहरूमा; किन भने यस्ता संस्थाहरूको मूल उद्देश्य हुन्छ– जति सक्छ, त्यति धेरै जनताकालागि एउटा मध्यम-मार्गको सन्तोष दिने स्तर कायम गर्नु ।" किर्केगार्डले प्राकृतिक विज्ञानका मान्यतामाथि खेद प्रगट गरेका थिए । तर त्यसमा "यास्पर्स" को भनाई के छ भने, "प्रदेशहरूमा भएका लगनशील खोजहरू जे जति छन्,ती पूरा नक्सामा चढ्न वा नचढाउन नसकिएका भए तापनि तिनी हुन् मानिसका प्रशंसनीय र सार्थक क्रिया मध्येका काम कुरा ।

यस अनौठो वादका एक ठूला विद्वान् हुन् "मार्टिन हाइडेगर" (जन्म सन् १८८९–) । यिनी एक आर्का ठूला दार्शनिक "हूसेर्ल" का शिष्य थिए । "एडेमण्ड हूसेर्ल" (जीवनकाल सन् १८५९ देखि १९३८ तक ७९ वर्ष) एक महत्वपूर्ण शास्त्र "फेनोमेनोलजि" का स्थापक थिए । यिनको शास्त्रले अस्तित्ववादी सिद्धान्तलाई ठूलो टेवा दियो । यस शास्त्रलाई अस्तित्ववादमा मिलाएर, हाइडेगरले यस्तो साधन प्रस्तुत गरिदिए– जसबाट अस्तित्ववादलाई अरू प्रतिष्ठित प्राचीन वा नवीन कुनै पनि दर्शनसित दाँज्न सरल भएको छ । अस्तित्ववादलाई दर्शनको तहमा सम्झन र बुझ्न यो "फेनोमेनोलजि" अत्यन्त उपयुक्त र काम लाग्दो छ । यो शास्त्रको सम्बन्ध, चीज वस्तुको व्यावहारिक इन्द्रियजन्य ज्ञानसित छ । अस्तित्ववादले व्यावहारिक अस्तित्व समातेको छ; त्यसैले, व्यावहारिक वस्तुको शास्त्र नै यस वादलाई मान्य र उपादेय छ । यो शास्त्रको प्रणेता हूसेर्लले, "ब्रेण्टानो", पूरा नाम "फ्रान्त्स ब्रेण्टानो" (जीवन काल सन् १८३८ देखि १९१७ तक ७९ वर्ष) को व्यावहारिक-मानसिक-क्रिया-शास्त्रको मद्दत एवं प्रभावबाट आफ्नो शास्त्रको निर्माण गरेका थिए । आर्को दार्शनिक, जसको प्रभाव यो दुबै गुरु शिष्य, "हूसेर्ल र हाइडेगर" माथि परेको छ, ती हुन्, "विलियम् डिल्थे" (जीवन काल सन् १८३३ देखि १९११ तक ७८ वर्ष), जसको अनुभववादी विचारले "हाइडेगर" को विचार प्रणालीलाई बेसरी प्रभावित गर्‍यो । यिनी चारै जना जर्मन दार्शनिक थिए; र अस्तित्ववादको विकासमा यिनको प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष निकै ठूलो देन तथा प्रभाव देखा पर्दछ ।

(६)

"डिल्थे" ठान्दथे कि "ऐतिहासिक घटना वा इतिहासको धारा, सर्वप्रथम व्यक्तिगत आफूमा वा आफ्नो भित्र अनुभव हुने गर्दछ; अनि त्यो धारा, संस्कृतिको बाह्य वा व्यावहारिक ज्ञानमा अनुभव हुन्छ, यी दुबै धाराको यस्तो व्यावहारिक ज्ञान, संसार र दर्शन दुबैको पूरा बोधका लागि आवश्यक छ ।" यस विचारमा, सर्वप्रथम "व्यक्तिगत आफ्नो अनुभव" लाई प्रधानता दिइएको कुरामाथि अस्तित्ववादका पाठकहरूको ध्यान

जानु पर्दछ । "आफूभित्र पहिले जीवनको अनुभव र यापन गर्नु पर्दछ, अनि सांस्कृतिक चिह्न र प्रमाणलाई त्यस अन्वेषकले समाजमा सम्झने र बुझ्ने प्रयत्न गर्नु पर्दछ" भन्ने यिनी "डिल्थे" को मन्तव्य थियो ।

"व्रेण्टानो" मानव शास्त्रको त्यस धाराका संस्थापक थिए, जसमा मानसिक क्रियाद्वारा ज्ञान हुने कुराको प्रधानता रहन्छ । जस्तै, रातो वस्तु छ भने, रातो भनी आँखाले रातोपनको संवेदन गर्नुमा, त्यस कामलाई गर्ने मानसिक क्रिया नै मुख्य हुन्छ । यस प्रणालीमा उनको विशेष रीति– "फेनोमेनोलजि" को अनुरूप थियो; अर्थात्, बाह्यरूपको अन्वेक्षण वा इन्द्रियजन्य ज्ञानको संकलन गरेर, एउटा निश्चयमा आइपुग्ने क्रम यसमा राखिएको थियो । यो प्रणाली, प्रयोगात्मक वा प्रयोगद्वारा नियन्त्रित अन्तर विवेचन थिएन । यसका समर्थक-हरूमा अरू र "हूसेर्ल" पनि थिए । यस धाराको विशेषता, सम्पूर्ण मानसिक जीवनलाई क्रियात्मक भनी मान्नुमा निहित थियो । त्यस्तै, अनुभवलाई पनि "क्रिया" वा गर्नुको एक प्रकार मानिन्थ्यो । मानसिक क्रियाले एक न एक वस्तुको सङ्केत गर्दछ; किनकि, त्यस क्रियाले संधै कुनै वस्तुलाई बताउँदछ, अथवा कुनै वस्तुतिरको इरादालाई जनाउँदछ । त्यसैले, यो प्रणाली "इरादा-इन्टेन्शन्" को सिद्धान्त भनिन्छ । "मानसिक चैतन्यका अवस्थाहरू हमेशा नै कुनै चीजका द्योतक हुन्; किनकि, तो अवस्था मानसिक क्रिया हुनाले, कुनै न कुनै वस्तुलाई त्यस क्रियाले सङ्केत गर्छ, जो मनमा अभिप्राय वा इरादाको रूपमा देखा पर्दछ । जस्तै, प्रेम गर्नु कुनै वस्तुलाई प्रेम गर्नु हुन्छ; निर्णय गर्नु– कुनै वस्तुको सम्बन्धमा निर्णय गर्नु हुन्छ । त्यो वस्तु क्या हो भनी ठेकान लगाउने काम मानस-शास्त्रको हो ।"यसको घनिष्ठ सम्बन्ध पूर्वापर क्रमबाट अस्तित्ववादसित रहेको स्पष्ट हुन्छ । यसबाट प्रत्येक निर्णय मानसिक क्रिया हुन आउँदछ; साथै त्यो मानसिक क्रियाले कुनै वस्तुको सङ्केत पनि गर्दछ, जसबाट व्यक्तिको व्यक्तित्व बन्दै जान्छ ।

(७)

"फेनोमेनोलजि" को आधारभूत मनोभावको विवेचन र वर्गीकरण, "फ्रान्त्स ब्रेण्टानो" ले सन् १८७४ मा गरेका थिए । यो वाद, शास्त्र वा विज्ञानमा मानिन्छ कि "जब हामी देख्छौं, हामीले देख्ने संधै केही न केही चीज हुने गर्दछ, चाहे त्यो भ्रान्ति-दृश्य वा भ्रान्ति-दर्शन नै होओस् । प्रेम र घृणा कुनै प्रति वा कुनैको हुन्छ । विचार भनेको कुनै मनोभाव वा प्रस्ताव बारेमा हुने गर्दछ।" मनको चेतनाको यस सामान्य विधालाई "इन्टेन्शन-इरादा वा अभिप्राय" भन्ने शब्दबाट सूचित गरी, उनले नयाँ मतलब प्रकट गरे । उदाहरणमा– "जवानीको फोहरा" लाई कुनै रसिकले खोज्दछ भने, त्यो "फोहरा" त्यसको अभिलाषा र विचारको अभिप्रेत वस्तु हुन्छ; त्यस्तो भूमिकामा त्यो फोहराको अभिप्रेत नास्ति-भाव अर्थात् इरादाको नास्तित्व हुन्छ । यस अवस्थामा, त्यस फोहराको वास्तवमा अस्तित्व होस् वा नहोस् यस्ता अभिप्रेत वस्तुको अन्वेषण हुन सक्तछ; त्यो सैद्धान्तिक रूपमा सम्भव छ । विभिन्न मानिसहरू त्यही एउटै, अभिप्रेत वस्तुमाथि विचार गर्न सक्तछन् । त्यसमाथि उनका विचार सम्बन्धी उनका आफ्ना बेग्लाबेग्लै नोट- टिप्पणी हुन सक्तछन्, जो उनीहरू परस्पर तुलना गर्छन् । यसबाट उनीहरू पत्ता लगाउँदछन् कि कुन कुन प्रकारले यी मनोभाव मिलन आए, अथवा फरक परे । अतः यस अन्वेषणले आफ्ना र अरू अरूका व्यक्तिगत भावको रूपमा, सिद्ध वा प्रमाणित परिणाम नि-काल्न सकिन्छ । यस रीति वा शैलीको निर्माण गर्ने "हूसेर्ल" नै थिए । दोस्रो कुरा थियो– यसले शुद्ध मानसिक ग्रहणलाई नाघेर, सामान्य तत्वहरूको सहज-ज्ञान (तर्करहितको प्रत्यक्ष ज्ञान, "इन्टचूइशन्") प्राप्त गर्न सक्नु । यो तरीकाले, दीर्घकालदेखि आइराखेका दर्शनका समस्याहरू स्वतः सुल्झिन्छन् भन्ने दावा पनि गरिन्छ ।

हूसेर्लका विचारको प्रभाव क्रान्ति अगिका रशियाली (पोल र जेच सहित) ढाँचावादी (फार्मे-लिष्ट) हरूमा पऱ्यो । यिनका एक पोल शिष्य "रोमान् इन्गार्डेन्" ले यस शैलीलाई साहित्यमा प्रयोग गरी हेरे, जो यिनको उल्लेखनीय ग्रन्थ "साहित्यिक कला-ग्रन्थ" – "दास् ... वेर्क" (सन् १९३०) मा राम्ररी दिइए–

को छ । छोटकरीमा– पहिलो प्रश्न "साहित्यिक ग्रन्थको अस्तित्वको प्रकार क्या हो ?" र दोस्रो प्रश्न– "सामान्यतः साहित्यिक ग्रन्थहरूका तात्विक र मार्मिक रूप आकार क्या हुन् ?" पहिलो प्रश्नको उत्तर– "फेनो-मेनोलजि" को आधारभूत मनोभावद्वारा दिन सकिन्छ । त्यो यो हो, कि "काव्य" र काव्यको "पठन" एउटै कुरा होइन । तर "पठन" माथि नै त्यो "काव्य" को सम्बन्ध छ; र त्यसमा त्यो निर्भर पनि रहन्छ, यद्यपि त्यस्तो "पठन" अपूर्ण र गलत पनि हुन सक्छ । त्यसकारण, यी 'इन्गार्टन्' को विचारमा, "त्यो काव्य, न त आदर्शमय सत्ताधारी हो, न वास्तविक (यथार्थ) सत्ताधारी हो ।" दोस्रो प्रश्नको उत्तर–साहित्यिक ग्रन्थ वा कृति बहुस्तर-वाला अथवा धेरै गुणापत्र वा पत्तरवाला सृजना वा सृष्टि हो । हरेक साहित्यिक ग्रन्थमा फेनोमेनोलजिको विश्लेषणले चार स्पष्ट स्तरहरू देखाउँदछ । तिनको निर्भरता र निःसरणताको क्रममा, ती स्तर दिइएका छन् । त्यसले देखाउँदछ, कि ग्रन्थको सम्पूर्णता वा एक रूपता देखाउन, यी स्तरहरू कसरी सहयोग गर्दछन् । प्रथम स्तर, अवाजसमूह र तिनका गुण हुन् । दोस्रो स्तर, शैलीगत निसृत गुणसहित अर्थ हो । तेस्रो स्तर, देश र कालमा प्रदर्शित ग्रन्थको संसार वा विश्व हो, जो प्रदर्शित चीजवस्तु नै हुन् । यी (स्तरमा बताइएका) वस्तुहरू शुद्ध रूपमा अभिप्रेत हुन् र वास्तविक वस्तुदेखि भिन्न छन् । चौथो स्तर, आयोजित पक्षको स्तर हो ।

अस्तित्ववादसित फेनोमेनोलजिको घनिष्टता हुनुको प्रधान कारण थियो "हूसेर्ल" का अप्रकाशित ती हस्तलिखित पाण्डुलिपिहरू, "जुनमा उनले प्रत्येक मानिसको जीवित अनुभवको सम्पूर्णता अर्थात् जीवन-संसारको मनोभावलाई, (हूसेर्लले) विकसित पारेका थिए । यो अस्तित्ववादको दर्शनको सार गुत्थी छान्ने कुरा सजिलो छैन, किन कि "पास्काल्, निट्शे, र किर्केगार्ड" जस्ता दार्शनिकहरूका विचारधाराबाट, यस वादले अङ्ग प्रत्यंग बटुली, संगठित गरी आफ्नो कायाको निर्माण गरेको छ र यो आजकालको अत्यन्त उच्च रूपमा विकसित पद्धति हुन आएको छ । ज्यादै उल्लेखनीय ग्रन्थ हुन्– मार्टिन हाइडेगरको "हुनु र काल" विकसित पद्धति हुन आएको छ । ज्यादै उल्लेखनीय ट्रन्थ हुन्– मार्टिन् हाइडेगरको "हुनु र काल" (सन् १९२७) र जाँ पाल् सार्त्र को "हुने र नहुने" (सन्१९४३) । अस्तित्ववादीहरूले कमसेकम अनिश्वरवादी भनी ठानिएकाहरूले यसो भन्दछन् :–

> "हरेक मानिस संसारमा एक्लो छ । त्यसको कुनै माने, अर्थ वा तात्पर्य छैन । हो, त्यसले यस्तो माने वा मतलब भने आफू स्वयंले यसमा सिर्जना गर्न सक्छ । तर त्यो आफ्नै पूरा र शुद्ध स्वतन्त्रताबाट नै सिर्जना गर्नु पर्दछ । यो ध्यातव्य छ कि प्राणी बनाइसिद्धिएको छैन, त्यो सदा नै बनाइरहिने क्रममा छ; अर्थात् कुनै पनि मानिस पूर्ण निर्मित अवस्थामा छैन, त्यो त हमेशा नै अपूर्ण र निर्मित हुँदैरहने अवस्थामा छ ।"

यो मानवी अवस्थालाई मानेर, अस्तित्ववादीहरूले मानवी जीवनमा गाभिएको मृत्युको निश्चितता र जीवनको पलपल र कदम-कदममा पर्न आउने जोखिमीपन समेत हृदयङ्गम गरेर गम्भीरतम चिन्तामा र शुद्ध नैरपेक्षिक व्यक्तिगत उत्तरदायित्वको उच्चतम बोधमा आफूलाई पाउँदछन् ।

(८)

हाइडेगरको मननशीलताले गर्दा, फेनोमेनोलजिको शैली, अस्तित्ववादको सहायतामा आयो । त्यसले एक यस्तो संयुक्त दार्शनिक दृष्टि ल्यायो, जो "अस्तित्व सम्बन्धी फेनोमेनोलजि" कहलाइन्छ । अस्तित्ववादीहरूको तीखो समझ र मानवी संकट, आपत्, पीर र बाधा प्रति उनको ध्यानले, यी कुराको पूरा अभिव्यक्ति साहित्यमा भएको छ । "यो अभिव्यक्ति, काटिन वा झुण्याइन लागेको मानिसका कल्पनामा अथवा बाहिर निस्कने ढोका नभएको नरक कुण्डमा अथवा 'तेरा यी अपराध हुन्' भनी नबताइएको अपराधमा सजायं पाइराखेको कैदीको साहित्यिक वर्णनमा भएको छ । हाइडेगरको परिभाषामा केवल मानिसको मात्र अस्तित्व छ,

अर्थात् मानिसमात्र एक व्यक्ति हो, त्यो कुनै पदार्थ वा वस्तु जस्तो होइन । त्यसको अस्तित्व केवल सम्भावना अथवा अप्रकट शक्ति हो । त्यसको कुनै पूर्ववर्ती प्रकृति, स्वभाव वा सारतत्व हुँदैन । आफ्नो पूरा व्यक्तिगत आशु क्रियाद्वारा त्यो जस्तो बन्दछ, त्यस्तै त्यो हुन्छ ।" बानी परेको किसिमबाट नियमित काम गर्ने जन्तु अथवा बाहिरिया नियन्त्रणको अधीनमा जीवन बिताउने जीव मात्र त्यो हुन्छ वा हुन चाहन्छ भने, त्यसले आफूलाई एक यन्त्र, वा एक आर्थिक माल, वा एक नाम धेय मात्र हुन दिन्छ । यस्तो जीवन अस्तित्वका लागि असिद्ध वा अप्रामाणिक हुन्छ । तर, जब त्यसले आफ्नो स्वतन्त्रतालाई रचना वा सिर्जना, र मानो आफूपन जमाउनुमा उपयोग गर्ने प्रयत्न गर्दछ, अनि बल्ल त्यसले प्रामाणिक रूपमा जीवन बिताउँछ । साथै, त्यसले जान्नु पर्दछ कि त्यो संसारमा फालिई राखिएको छ, अर्थात् प्रतिकूल विश्वमा बन्दी बनाइएको छ । सबै किसिमका मूल्यको अस्तित्व "म" माथि निर्भर छ भनी त्यसले बुझ्नु पर्दछ । फेरि, त्यसले आफ्नो अस्तित्व सम्बन्धी भय र डरलाई पनि जित्नु पर्दछ ।

हाइडेगरले मानवी नैतिक र भावुक परिस्थितिको विश्लेषणद्वारा, "ओण्टोलजि– जीवतत्वविज्ञान" का समस्याहरू सुल्झाउने प्रयत्न गरेका छन् । त्यस कारणले पनि उनी आफूलाई अस्तित्ववादी कहलाउन चाहँदैनन्, न त अस्तित्ववादीहरू नै यस्ता कुनै विज्ञानका सिद्धान्तको सम्भावना माथि विश्वास राख्तछन् । तैपनि, हाइडेगरको कृति साहित्य वा दार्शनिक अभिव्यक्ति "जाइन्-उण्ट-त्साइट्–हुने र काल" ले पछिका अस्तित्ववादी लेखक "जाँ-पाल् सार्त्र" समेत सबैमाथि धेरै प्रभाव पारेको छ ।

(६)

विश्वयुद्धपछिको दार्शनिक प्रवृत्तिको रूपमा सन् १९४४ को मुक्ति (छूटकारा) पश्चात फ्रान्समा अस्तित्ववादको ठूलो प्रचलन भयो । त्यसका मुख्य नेता, प्रचारक, वा प्रणेता थिए "जाँ–पाल सार्त्र" (जन्म १९०५) । यिनले २४ वर्षको उमेरमा स्नातक भएर मोफसलमा स्कूलका अध्यापक भई पढाए । जर्मन दार्शनिक हूसेर्ल र हाइडेगरका ग्रन्थ अध्ययन गर्न सन् १९३३–३४ मा यिनी बर्लिनमा बसे । सार्त्रले 'आफ्नो योग्यता, विशेष समस्याको चिकित्सा गर्नुमा फेनोमेनोलजिको प्राविधिक क्रिया प्रर्दाशत गरेर सफलतासाथ देखाए । यिनले सन् १९३६–४० का बीच मनोविज्ञानको अध्ययन सम्बन्धी अतिशय मौलिक ग्रन्थ पनि लेखे । सफल नाटक, उपन्यास र निबन्धहरूका क्रमिक सीरिज प्रकाशित गरेर यिनले विश्वलाई आफ्नो मत दिए । अस्तित्ववादको विवेचना गर्दै उनी भन्दछन्– "सबै मानवी क्रियाशील कामहरू समतुल्य वा बराबर छन्; सबै ती सिद्धान्ततः पराजित हुनेवाला हुन् ।" अस्तित्ववादको सर्वमान्य सिद्धान्त यो हो कि मानिसले आफ्नो इच्छाशक्ति (विल्) को बरोबर प्रयोग वा अभ्यास गरेर आफ्नो भाग्य, किस्मत वा भविष्य लाई ढाल्न, बनाउन वा मोड्न सक्तछ। त्यो पनि आफ्नै जीवनका गुप्त वा सुप्त क्षमताको प्रस्तुत सामग्रीको सन्मुख नै त्यसो गर्न त्यसले सक्छ । वास्तविक र ठोस तथ्य यो छ कि मानिस "छ", अर्थात् मानिस अस्तित्वमा छ । पछि भविष्यत्मा यसो होला– भन्ने कुरालाई अगि भूत कालमा वा अहिले वर्तमान कालमा निर्धारित गर्न सकिन्छ भन्ने कुरा "प्रीडीटर-मिनेशन्" हो, जो यस वादमा मानिएको छैन । मानिसले वरण, चयन, चुनाव, छनोट, इत्यादि गर्ने स्वतन्त्रता र क्रियाशील काम गर्ने क्षमता मानिससँसित छ । हरेक मानिसका कामले ती आ-आफ्ना भित्रका स्रोतबाट नै प्रेरित भए पनि, अरू मानिसहरूलाई प्रभावित गर्छ । यसैले, हरेक व्यक्ति सम्पूर्ण मानव जाति प्रति उत्तरदायी छ ।

तर यस वादमा, अरू दर्शनमा झैं तात्विक "आदि र अन्त्य" जस्ता नित्य कल्पान्त स्थायी प्रश्नहरूको समाधान गर्ने तर्फ कुनै निश्चित सिद्धान्त प्रस्तुत गरिएका छैनन् । सार्त्र भन्दछन् कि मानिसले आफ्नो धार्मिक विश्वास, मत वा सम्प्रदाय चुन्न सक्तछ । त्यसैले अस्तित्ववादी क्रिश्चियन् वा अनीश्वरवादी अर्थात् नास्तिक हुन सक्छ । हुन पनि, किर्केगार्ड् नास्तिक थिएनन्, उनी आफ्नो दृष्टिमा कट्टर लूथरन् क्रिश्चियन् थिए । यास्पर्स प्रोटेष्टैण्ट-मतावलम्बी थिए। हाइडेगरको लालन-पालन रोमन्-क्याथलिक् सम्प्रदाय अन्तर्गतका जेज्यूइट् मिशन्मा

भएको थियो । तर, सार्त्र अनीश्वरवादी थिए । ग्याब्रिएल् मार्सेल सार्त्रका शिष्य हुँदै पनि क्याथलिक थिए । रोमबाट सन् १९४८ मा अस्तित्ववाद प्रति विरोध प्रकट नगरिएसम्म, अरू पनि क्याथलिक्हरू सार्त्रका शिष्य भएका थिए । अर्को कुरा, यिनले साहित्यको लागि भनी सन् १९६४ मा दिइएको नोबेल प्राइज् नलिएर इन्कार गरिदिए । कारण यो उनले बताए कि यसबाट पाठकहरूमाथि नचाहिँदो बोझाको भारी लादिन जान्छ ।

सार्त्र अनीश्वरवादी वा नास्तिक त थिए नै । उनी आफ्नो दर्शनलाई पूर्ण अनीश्वरवादका सिद्धान्तद्वारा समर्थन गर्दछन् । उनी आफ्ना स्वभावगत अन्तर्ज्ञान र प्राथमिक अन्तर्वेगको अनुसरण आंखा बन्द गरी गर्नु पर्दछ भन्ने सिद्धान्त मान्दथे र यसैद्वारा आफ्नो वादको समर्थन गर्दथे । यस्तो कुरा सोझै त्यस मान्यताको विरुद्ध थियो, जसमा भनिन्छ कि "पृथ्वीमा मानिस एक्लै छ, मानिसको न्यायकर्त्ताको रूपमा ईश्वर छ र त्यस ईश्वरका साथ मानिस छ ।" त्यसमा मानिसको ईश्वरीय सन्निधिको कारणबाट मानिसमा दिव्यताको भाव प्रकट हुन्छ, जो कुरा अस्तित्ववादलाई मान्य छैन।यो वादमा,मानिसका कुनै काल्पनिक वा दार्शनिक उच्चता दिव्यता, आदर्शवादिता आदिलाई मान्यता दिइँदैनन् । यसमा मानिसको दुरवस्था, खराब हालत, बद्किस्मती मात्र चित्रित गरिन्छन्, दर्शाइन्छन् । उदाहरणतः– सार्त्रको नाटक "मृत्यु विना-चिहान" मा ती फ्रेंचहरूको एक टोलीको हदसम्मको मानसिक र शारीरिक वेदना वर्णित छ, जो प्रतिरोध आन्दोलनको सिल्सिलामा फ्रान्स माथि कब्जा जमाइराखेका शत्रुपक्षका पुलिसद्वारा नियुक्त फ्रेंच देश-द्रोही र क्रूर हत्यारा ठगहरूबाट पक्रिएका थिए । उनैको आर्को ड्रामा "ढोका बन्द" मा अस्तित्ववादी मनोभावले दर्शाइएको नरकमा घटित भएको साहस र हौसलाको नाशको शब्द-चित्रण छ । यस ड्रामाको शीर्षक लण्डनमा खेलिंदा "दूषित मण्डली" र न्यू-यार्कमा देखाईदा "नौ एक्सिट्– छैन निस्कने बाटो" थियो र यसले निकै ठूलो सफलता पायो ।

सार्त्रका कृतिहरू कालक्रमबाट यी हुन्–"ला नोजे" सन् १९३८ मा प्रकाशित भयो, जसको अंग्रेजी अनुवाद "नौजिया– वमन" सन् १९४९ मा निस्क्यो । "लेत्र ए ल नेआँ" सन् १९४३ मा, अंग्रेजी अनुवाद "बीइङ्ग ऐण्ड नथिङनेस्– प्राणी र अकिञ्चनता" सन् १९५६ मा प्रकाशमा आयो । यस ग्रन्थमा अस्तित्ववाद र अनीश्वरवादको रूप कस्तो हुन्छ, त्यस प्रश्नको पूरा समाधान गरिएको छ । उहांको लामो उपन्यास "ले शम्याँ दला लिबेर्ते" (मुक्तिका बाटा) अंग्रेजीमा, "पाथ्स् अफ् फ्रीडम्" (स्वतन्त्रताका मार्ग) चार भागमा निस्के । यी चारै भागका नाम बेग्ला बेग्लै राखिए । तिनमध्ये प्रथम भागको फ्रेंच नाम "लाज द रैजों" सन् १९४५ मा, अंग्रेजी अनुवाद "दि एज् अफ् रीजन्" (बुद्धिको युग) सन् १९४७ मा निस्क्यो । यसका चरित्रनायक "मैथ्यू" छन्, जसका घनीभूत अल्पकालीन अनुभवले उनलाई स्वतन्त्रताको खोजमा भ्रान्तिहरूका एकदेखि आर्को थुप्रामा तान्दै लैजान्छ, जसमा उनी अयथार्थ र अवास्तविक अर्थात्, मिथ्या स्वतन्त्रता नै भेट्टाउँछन् । दोस्रो भाग "ल स्यीर्सि" अंग्रेजीमा "दि रेप्रीभ्– स्थगन" क्रमशः सन् १९४५ र १९४७ मा निकल्यो, जसमा सन् १९३८ को म्यूनिच् संकटलाई लिएर प्रमाणित कागतपत्रका आधारमा वर्णन गरिएको छ । तेस्रो भागमा "ला मोर दाँ लाम्" (आत्मामा मृत्यु) सन् १९४९ मा, अंग्रेजी अनुवाद "आयरन् इन् दि सोल्– आत्मामा फलाम", अमेरिकामा "ट्रबुल्ड स्लीप्– पीडित निद्रा" (अथवा, भावार्थ दुःखस्वप्न) सन् १९५० मा प्रकाशित भयो । यसमा सन् १९४० मा फ्रान्सको पतन-कालमा उहांको पहिलो भागमा चित्रित चरित्र नायक मैथ्यूको कुरा पुनः आएको छ । मैथ्यू अ-बीरबाट सैनिक वीर बन्दछ । चौथो भाग उहांले पूरा गर्नु भएन; त्यसका केवल दुई अध्याय सन् १९४९ मा प्रकाशित भए । यसको नाम "द्रोल दामितीए– स्ट्रेञ्ज फ्रैण्डलिनेस्" (अनौठो दोस्ती) राखिएर, "ल ताँ मोदेर्न" (आधुनिक काल) नामक उहांको "रीभ्यू" समालोचनात्मक पत्रिकामा निस्क्यो । यसमा नात्सी (नाजी) र सोवियतका बीचको दोस्ती माथि प्रकाश पारिएको छ ।

सार्त्रले हाइडेगरको मानव सम्बन्धी विचारमा विनाशको तत्व देख्तछन् र त्यस कुरामाथि विशेष जोड दिन्छन् । सार्त्र ठान्दछन् कि "मानिस, आफ्नो वातावरणको स्वतन्त्र रूपमा निराकरण गरेर मात्र, अस्तित्वमा रहन्छ । त्यसैले मानिस त्यस्तो जीव हो, जो त्यो छैन र होइन; र जो त्यो छ र हो, त्यस्तो त्यो होइन । मानिस एक प्रकारको योजना (प्रोजेक्ट) हो र आफ्नो खास वा अन्तिम योजनाको भेद् खोल्न नै त्यो अस्तित्वमा रहन्छ । यो योजना मूल्य-तालिका हो, जो मानिसका लागि उपयुक्त छ । किनभने, वास्तवमा कुनै मानवी तत्व वा मानिसको आत्मिक सारतत्व छैन; केवल मानवी मौका वा परिस्थिति छ, जो कुरा कि मानिस संसारमा हुनु हो, संसारमा बसेर काम गर्नु हो र मरणशील हुनु हो ।" मानिसको मुख्य उद्देश्य र लक्ष्य हुनु पर्दछ– आफ्नो स्वतन्त्रतादेखि इन्कार गर्ने परिस्थितिमा मानिसलाई डोऱ्याउँदै त्याइपुऱ्याउने गहिरिएर जमिवसेका आत्मछल र आत्म भ्रान्तिहरूलाई जिती "प्रामाणिक" अर्थात् "म स्वतन्त्र अस्तित्ववाला हुँ" भन्ने प्रमाण-सम्पन्न व्यक्ति हुनु । तैपनि, सामाजिक संस्थागत र संघगत यस्ता गुणक (तत्व)हरू पनि विद्यमान छन्, जुन गुणकहरूले त्यस्ता समाज, संस्था र संघकै सदस्य व्यक्ति (मानिस) मा यस्तो स्वतन्त्रताको उद्देश्य र लक्ष्यतिर प्रोत्साहन नदिई, त्यसबाट विमुख गराई, मानिसको उत्साह भङ्ग गराई दिन्छन् ।

आफ्नो "क्रितिक द ला रैजोंद्या लेक्तिक्" (द्वन्द्वात्मक बुद्धिको मीमांसा– क्रिटिक्) प्रकाशित सन् १९६० मा, सार्त्रको विचार क्रमशः फ्रवायड (अर्द्धचेतन मानसशास्त्रका प्रणेता)बाट हटेर, मार्क्सतिर नजिकाएको देखिन्छ । तर, उनी निर्दिष्टवाद अर्थात् वर्ग-संघर्ष समाजमा भएर नै छाड्ने छ भन्ने वाददेखि पूर्णतः स्वतन्त्र एक अस्तित्ववादसित मिल्दो"मार्क्सिज्म"लाई विकास गर्न चाहेका जस्ता देखिन्छन् । यसभन्दा धेरै अघि सन् १९४६ मा निस्केको ग्रन्थ, "अस्तित्ववाद एक मानवतावाद हो" अंग्रेजी अनुवाद सन् १९४८ मा प्रकाशित "एक्जिस्टेन्शियलिज्म ऐण्ड ह्यूम्यानिज्म" अनुसार यी दुवैवादमा धेरै कुरा समान छन् ।तर "ह्यूम्यानिज्म" नामक ग्रन्थका लेखक एन्.जे.ब्लैकहेस्का अनुसार–"जाँ–पाल् सार्त्रले, प्रत्येक मानिसलाई उसले जे जति काम कुरो कुनै पनि विषय बारे अर्थात् प्रत्येक कामका लागि सर्वांशतः जिम्मेवार गराउँदछन् । यो केवल शब्दालंकार हो , अथवा यति डरलाग्दो छ कि मानिसले त्यो छोडि नै दिन्छ ।.........जीवन सदा नै एक लचर र जोखिम व्यवसाय हो । त्यसका लागि उत्तरदायित्व बहन गर्दा मानिसले अरू छुट्न र छुटाउन नसकिने अवस्थासित यस कुरालाई (अर्थात्, मानिसले आफूले सकेसम्ममात्र गर्न सक्तछ र आफूले बोकेका सबै उत्तरदायित्वको निर्वाह गर्न सक्तैन भन्ने कुरालाई) पनि जरूर मान्नु पर्दछ ।" एक अर्को ठाउँमा यिनी भन्दछन् कि "सार्त्रले आफ्नो देशको स्वार्थपट्टि नलाग्नाले, उदार मानवतावादमा पालिएका फ्रेंच जनताका तीन पुश्ताहरूलाई अपराधी ठहऱ्याउँदछन् ।" अन्यत्र पनि यिनी लेख्तछन् कि "जाँ-पाल सार्त्रलाई त्यस्तो एक बुद्धिसंगत दार्शनिक भन्न सकिन्छ, जो बुद्धिसंगतिमा नमिल्दो प्रकृतिमय विश्वद्वारा निराश गरिएको व्यक्ति होस् ।"

(१०)

तर यो अस्तित्ववाद त्यस्तो काल, अवस्था वा युगका लागि उपयुक्त र मुक्तिदायक हुन्छ, जब कि सभ्यता नष्ट भइरहेको होस्, सामाजिक बन्धन शिथिल र हराइरहेको होस्, नैतिक आचार विचारको कुनै सार्थक मूल्य नदेखियोस्, अत्याचारको बोलवाला भइरहेको होस्, परम्परागत र प्रचलित मान्यताहरूको कुनै प्रयोजन फलदायक नहोस्, देशमा निराशा र त्राहि- त्राहिको बादल छाइरहेको होस्। त्यसैले, यस्तो अनौठो वादको प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति र अभिव्यञ्जना साहित्यिक कृतिमा देखा पर्नु स्वाभाविक छ । किन कि, नाटक र उपन्यास जस्ता ग्रन्थमा नै निरपेक्षताको भाव, ठोस जीवनीका अनुभवमा ढालिन सक्छ । द्वितीय विश्व युद्धको असाधारण परिस्थितिमा, यूरोपमा घटित भएको प्रतिरोध आन्दोलनमा यो वादले ठूलो मार्ग प्रदर्शन गर्ने काम गऱ्यो । किनभने प्रतिरोध गर्नेहरूले आफ्ना साथी, कुटुम्बीजन, राज्य, सरकार, धर्मसितको आफ्नो सामान्य सदाचार-सम्बन्धी

बन्धनलाई छाड्नु पर्दथ्यो । त्यो कार्यकर्ता त्यति त्याग गरेर पनि शहीद-तुल्य हुन सक्तैन वा हुन पाउँदैनथ्यो । निर्दिष्ट लक्ष्यको आवाज पनि त्यस कार्यकर्त्तासम्म ठीक पुग्न सक्तैनथ्यो । केवल आफ्नो मृत्यु, पीडा र सर्वनाशलाई अँगालो हाल्ने निर्णय नै व्यक्तिगत स्वतन्त्ररूपमा त्यसले गर्नु पर्दथ्यो ।

फलतः, अस्तित्ववाद, फ्रेंच दार्शनिक विचारको आधुनिकतम अभिव्यक्तिको रूपमा मानिन थाल्यो, जसका मान्यता-प्राप्त प्रमुख अग्रगण्य नेता जाँ-पाल सार्त्र नै हुनुहुन्थ्यो। उहाँको नाटकले फ्रांसको स्वतन्त्रताको संग्राम मा भाग लिने पुकार गर्‍यो । उहाँका एकांकी नाटकलाई सन् १९४४ मा दर्शकहरूले मन्त्र-मुग्ध भएर हेरे । यस वादका लेखकहरूमा महत्वको स्थान ऐल्बर्ट केमस् (फ्रेंचमा अल्बेर काम्यी) ले पनि पाउनु भएको छ । जन्म सन् १९१३ मा भएको हो । यिनी औपन्यासिक, नाटककार, लेखक र दार्शनिक हुनुहुन्छ । तर उहां आफूलाई अस्तित्ववादी भनाउन चाहनु हुन्न । यिनको "लोम र भोल्ते" सन् १९५१ मा प्रकाशित भयो । यिनको जीवन काल सन् १९१३ देखि १९६० सम्म रह्यो । यिनले विश्व, समाज, मानिस सबैलाई निरर्थक, वाहियात, युक्तिहीन, आदि अस्तित्ववादी पारिभाषिक शब्द नै प्रयोग गरी, व्यर्थ भनी बताएका छन् । यो निरर्थकता पहिलो सिंढी हो, दोस्रो सिंढी विद्रोह हो, यसै विद्रोहमा यिनी नयां मूल्य देख्तछन् । वास्तवमा विद्रोहबाट नै मानिसको व्यक्तित्वको उदय हुन्छ, भन्ने यिनको दृढ धारणा छ । तेस्रो सिंढीमा यसै विद्रोहद्वारा मानिसले, विना ईश्वरको सहारा लिएर, आफू एक्लैले आफ्नो मूल्यको सृष्टि गर्दछ । यसरी जुन स्वतन्त्र व्यक्तिगतबाट विद्रोहद्वारा नयां मूल्यको सृजना हुन्छ, त्यसलाई रूप दिनु नै क्रान्तिको काम हो । "तर, कार्य-सिद्धिको नाममा यस मूल्यको नै हत्या गर्न सकिंदैन । क्रान्तिको उद्देश्य-पूर्तिका लागि भनेर, हरेक सम्भव साधन र उपायलाई क्रान्तिले आफ्नो काममा प्रयोग गर्न पाउँदैन ।" यिनको भनाइ छ, कि अति मानवीय मूल्य र राजनैतिक वास्तववाद- दुवै कुरा विद्रोहका लागि जोखिमका मार्ग हुन् । किन भने, पहिलो कुराले मानिसलाई मौनमा राख्तछ अथवा त्यसलाई दैवी वाणीको प्रवक्ता वा प्रतिध्वनि बनाउँदछ । दोस्रो कुराले असत्यलाई सत्य र न्याययुक्त बनाइदिन्छ एवं विरोधीहरूको हत्यालाई पनि उचित ठहर्‍याउँदछ । जुन सुकै दर्शन होओस्, जसले व्यक्तिलाई अन्तिम निर्णय आफूले नै गर्ने वा दिने वा आफैंले स्वतन्त्ररूपमा राय कायम गर्ने मौका र अधिकार दिंदैन भने, त्यस्तो वाद वा सिद्धान्तलाई मान्न यिनी तयार छैनन् ।

यस वादका विरोधी पनि धेरै छन् ।रोमन् क्याथलिक् मठ, यस वादका विरोधी नै छन् । मार्क्सवादीहरू पनि यस मतका विपक्षमा छन् । कोही दार्शनिक यसका आलोचक अवश्य छन्; तर धेरैले अब यस वादमा दार्शनिकता देख्न लागेका छन् । विश्वमा ऐब्सर्डका तत्व अर्थात् वाहियात कुरा अवश्य छन्; र यिनको सुधार गर्न गाह्रो छ । पूर्व र पश्चिममा धर्म प्रचार गर्दै हिंड्ने ठूलादेखि सानासम्म सबै कुनै न कुनै दृष्टिबाट ऐब्सर्ड देखिन सक्तछन् ।एक प्रकारले हामी सबै अस्तित्ववादी हौं, किन भने हामी मानिसको दुरवस्था, हाहाकार, परिदेवना आदि निराशा सूचक र व्यञ्जक क्रियालाई खूब जान्दछौं, बुझ्दछौं र त्यसमा मुछिन्छौं । मानिस क्या हो भन्ने प्रश्न माथि पनि हामी उदासीन छैनौं, त्यस प्रश्नको ज्ञान हामी चाहन्छौं । यस वादको उग्रताबाट डराउनु पर्ने आवश्यकता त्यति छैन; किन भने यसले स्वयं त्यसै व्यक्तिमाथि आफ्नो लागि निर्णय गर्ने भार सुम्पन्छ । व्यक्तिको स्वतन्त्रताको मार्ग जति निर्धक्क रूपमा यसले दिन्छ, त्यो अन्यत्र प्राप्य हुन सक्तैन । सम्पूर्णलाई निरर्थक र वाहियात ठानेर, यस वादले अनर्थबाट अर्थ र बेमतलबबाट मतलब तथा वाहियातै वाहियातबाट प्रयोजन निकाल्न खोज्दछ । यस वादका निमित्त व्यक्ति बाहेक अरू सबै निस्सार तत्वरहित हुन् । व्यक्ति आफू स्वयं पनि; यदि अन्य, अरू बाहिरिया तत्वका अधीन छ भने स्वयं आफू पनि, यस वादको दृष्टिमा वाहियात, तुच्छ, बेकम्मा र अर्थहीन छ । यस्ता कुरा, आत्म-गौरव, आत्म- सम्मान, आत्मबल, व्यक्तित्व बढाउनेवाला होइनन् भनी कसरी भन्न सकिन्छ ?

अन्त्यमा यस सानो लेखमा कतिपय ग्रन्थ र इन्साइक्लोपीडियाका उपयुक्त सम्बन्धित स्थानबाट धेरै मद्दत लिएको छु, जसका लागि त्यस त्यस स्थल र ग्रन्थका लेखक, सम्पादक तथा प्रकाशक महानुभाव सबैसित क्षमा प्रार्थना गरी, कृतज्ञताको भेटी पनि उहां सबैलाई चढाउँछु। यो मद्दत लिइएका ग्रन्थका नाम संक्षेपमा यो हुन्– ईभ्रीम्यान्स इन्साइक्लोपीडिया; ईन्साइक्लोपीडिया ब्रिटानिका; ऐं, अमेरिकाना १९६९ एडिशन; ईन्साइक्लोपीडिया अफ् रीलिजन्; फिलासफि अफ् रीलिजन्; च्याम्बर्स ईन्साइक्लोपीडिया; क्यासेल्स ईन्साइक्लोपीडिया अफ् लिटरेचर; मन्रो सी. बीयर्डस्ली कृत 'ए शार्ट हिस्ट्री अफ् एस्थेटिक्स', हैरि प्राश कृत 'दि जेनेसिस् अफ् ट्वेन्टिएथ् सेन्च्यूरी फिलासफि'; ह्यूमैनिज्म– एच्, जे. ब्लैक्हैम् कृत; भूपेन्द्रनाथ सन्यालकृत 'फ्रेंच साहित्यका इतिहास'; ज्ञानमण्डल वाराणसीको हिन्दी साहित्यकोश। यस सानो लेखबाट यस बढ्दो दुरूहवादलाई बुझ्न पाठकहरूले केही सहायता पाउनु भएको महसूस गर्नु भए आफूलाई कृतार्थ सम्झने छु।

अन्तिम ध्यान दिनु पर्ने कुरा यो छ, कि यो वाद 'खाऊ, पिऊ, मोजमज्जा गरी हिंड, भन्ने मत होइन, न त 'यहां गर, परत्र फल पाऊ' भन्ने नै सिद्धान्त हो; यो 'आशावाद' पनि होइन न 'निराशा वाद' नै हो; यसलाई 'आत्मवाद' भन्न सकिंदैन न 'जडवाद' नै भन्न सकिन्छ; यसले 'समाजवाद' पनि समात्तैन न 'एकान्तिक समष्टिवाद' नै मान्दछ। गीतामा कृष्णको– 'व्यवसायात्मिका बुद्धि एउटै छ' भन्ने उक्ति, धम्मपदमा बुद्धको– 'आफू नै आफ्नो रक्षा स्थल बन, शरण स्थल होऊ, अरू कसैको शरण नपर' भन्ने कथन, र सुत्तनिपातमा बुद्धकै– 'गैंडाको खाग झैं एक्लै चल' भन्ने आह्वानमा, यस "अस्तित्ववादको" निचोड जस्तै भेटिन्छ। इत्यलम्।

हाम्रो भाषा र त्यसको स्वरूप निर्धारण-समस्या

भवानी भिक्षु

नेपाली भाषाको स्वरूपबारे विभिन्न आलोचना, कथन तथा आरोप प्रत्यारोपका माध्यमले अनेकन परस्पर विरोधी मतानुमत सामुन्ने आएका छन् । आरोपहरूका संक्षेप यस प्रकार छन्– (१) नेपाली भाषाका आफ्नै शब्दहरू व्यवहारमा ल्याई चोखो नेपालीको प्रणयन भएन । (२)वाक्य संगठनमा अंग्रेजी खालका र हिन्दी खालका शैली प्रतिष्ठित हुन थालेका छन् । (३) भाषामा अधिकतर संस्कृत त्यसपछि उर्दू र हिन्दीका शब्दहरूले ठाउँ बनाउन लागेका छन् ।

यी आरोपहरूका जिकिर हुँदै चोखा नेपालीका आकांक्षा, साथै यस्ता प्रवृत्तिलाई नियन्त्रित गर्ने तथा यसलाई अवरुद्ध पार्ने कुनै शक्तिमत्ताका आवश्यकता पनि क्षीण रूपले प्रकट भएका छन् ।

उपर्युक्त दोष (?) प्राक्षालनका आकांक्षा त प्रकट भए । किन्तु कुनै पनि विज्ञ विद्वान् महोदयले कीटान साथ "यस्तो र यस्तरी गर्नु पर्छ" भन्ने जुक्ति देखाएका छैनन् । साथै कुनै दोष यदि आएकै छ भने त्यो किन आयो, कुन बाटोले आयो र कसरी आयो भन्ने कुराको निदान पनि सम्यक् रूपमा गरेनन् । रोगको निधान नभई औषधि-अवरोधले मात्रै कुनै रोग हट्ने होइन भन्ने कुरा हरेक खालका चिकित्सा-व्यवहार विधिमा मान्य भएकै कुरो हो ।

उपर्युक्त दोषागमनहरू र तिनका मार्जन सम्भावनाहरूबारे केही निष्कर्ष उद्भासित गर्ने चेष्टा गरौं ।

भाषा लेखन वा लेखकहरूलाई अंठचाई कुनै कानून वा अन्य प्रकारका तागत लगाएर चाहे जस्तै भाषा लेख्न लगाउने क्षमता अझसम्म कुनै पनि सामाजिक वा सरकारीया संस्थाले पाएको छैन । यो काम भाषा प्रयोक्ताहरूकै हो र प्रयोक्ता लेखकवर्गले आफ्नै सोचाइ भनौं चिन्तवन-संस्कार अनुकूल नै आफ्ना लेखगत भाषाको स्वरूप नदिई रहने होइनन् । प्रश्न हुन्छ– लेखगत कुनै विशिष्ट शब्द चयनको आवश्यकता केले भयो ?

उत्तर पाइन्छ– लेखकको अनुभूति-गांभीर्य (गहिन्याइ) को यथावत् अभिव्यक्ति र चित्रणको प्रकटीकरण ! चिन्तवन वा चिन्तित कुरा लेखकको चित्त बुझ्ने र उसले सन्तोष पाउने सीमासम्मको अभिव्यक्ति साधारण शब्दावलीले हुन नसकेकैं अवस्थामा विशिष्ट शब्दावली उसको चिन्तन केलाइमा आउँछन् । साथै यहीं एउटा अन्य उपकरण पनि सामुन्ने उभिन आउँछ । त्यो हो लेखकको संस्कार-वैशिष्टच ! कुनै कुरा साधारण लेखकको चिन्तनमा यदि माथि माथि चिप्लँदै गएको छ भने त्यही खालका साधारण शब्दहरूले नै उसको काम चलिहाल्छ । छाक टर्छ । तर लेखक यदि असाधारण संस्कारको छ र उ चिन्त्यको अन्तरालसम्म पुग्न चाहेको छ भने उस-बखत उसको अनुभूतिवत्ता प्रधान हुन्छ । अनुभौतिक स्थितिमा यस्ता मनस्थिति पनि उपस्थित हुन आउँछन् जुन अवस्थामा अनुभूति-रूपायनको कुनै स्पर्श-तत्व उसको अगाडि उपलब्ध्य रहँदैन । उता मनस्थितिलाई रूपायित नगरी उसको लेख तयार हुँदैन । अनि गर्ने के ? के उ अनुभूति-गम्य भनेरै चूप लागोस् त ? प्रयत्न त गर्नै पऱ्यो । फलतः उसले आपनो भाषाको कुनै समृद्ध र अत्यन्त नजीकैका जससित उसले सहानुभूति र आफन्त-पनाको विश्वास राख्तछ वा राख्नसक्छ– नातादार, कौटुम्बिक वा वंशगत मान्य कहाँ शरण पर्छ र आपनो आवश्यकतानुकूल कुरा उपलब्ध गरी प्रयोग गर्छ ।

यही प्रसंगमा एउटा अन्य तर अकाटच सिद्धान्त पनि उपस्थित हुन आउँछ ––

विश्वका विद्वद्जनको अनुभूतिले एउटा कुरा प्रष्ट गरी के भनेको छ भने– जुन भाषामा विभिन्न शब्द-ग्रहणको प्रकृति र क्षमता हुँदैन त्यो जीवन्त 'भाषा' हुँदैन, 'बोली' हुन्छ । 'बोली' को चरम विकास नै 'भाषा' बन्छ । विकास-प्रक्रिया ग्राह्यताको स्वभाव हो । कुनै पनि जीवन्त भाषामा विभिन्न शब्द-ग्रहणको र अनुकूल स्वराघात(एम्फैसिस) सम्यक् बाक्य-संगठनका माध्यमले विभिन्न शैली-सृजनको क्षमता हुन्छ । भाषामा यस्तो स्वतःको प्रकृति, प्रवृत्ति, स्वभाव र संस्कार नभए शैली वैविध्य र व्यञ्जना-समृद्धि त्यसमा आउने नै होइनन् । यी प्रवृत्ति र प्रकृति-शून्य भाषाको लक्षण जीवन्तताको हुँदैन बरु मृतवत्ताको हुन्छ । संसारमा भाषाहरूका इतिहासमा भनिए अनुसार कति कति भाषा बने र बिलाए, समाप्त भए । वस्तुतः ती भाषास्तरसम्म पुग्नै सकेनन्, बोली मात्रै रहे र कालान्तरको गर्भमा पचेर गए । वस्तुतः अभिव्यञ्जक शब्द-ग्राह्यता र तीक्ष्ण सङ्घात-सम्यक् बाक्य-संगठन क्षमता नराख्ने प्रकृति नै 'भाषा' को होइन । वरन् वस्तुवाची तथा क्रिया-विधि-द्योतन मात्रैको प्रकृति राख्ने 'बोली'को हुन्छ । बोली मात्र अवैकासिक हुन्छ; कुनै 'झुण्ड' को जाति रहेसम्म त्यो जीवित रहन्छ र 'झुण्ड' को विघटन भएपछि त्यो बिलाउँछ । तर 'भाषा' चाहिं कुनै झुण्ड (ट्राइब) को हुँदैन, त्यो 'समाजको' हुन्छ जसमा अनेकन जाति हुन्छन् र तिनको एउटा सहज, साधारण (कमन) भाषा हुन्छ जो समाजको उच्चता र संस्कार-समृद्धि अनुसार उन्नत वा अनुन्नत हुन्छ; वैकासिक प्रकृतिको वा अवैकासिक प्रवृत्तिको हुन्छ ।

समाज यदि विकासशील छ, त्यसले स्वयम्लाई सुसंस्कृत पार्दै लगेको छ भने संस्कार ग्राह्यताको क्रममा त्यसले आन्तरिक र चिन्तन-निगूढ भावाभिव्यक्तिका प्रकृति राख्ने भाषाहरू सरह आपनो वंश-परम्पराका भाषाबाट वा त्यहाँ नपाए आपनो सम्पर्कका छिमेकी बन्धुभाषाबाट चाहिने अनिवार्य र सहज-सुपाच्य पोषक तत्व उपलब्ध गर्दछ । किन भने उसलाई स्वस्थ, सबल, क्षम, सम्पन्न र सुसंस्कृत हुनु परेको हुन्छ । यस क्रममा र यही प्रक्रियामा उसले आपनो प्राणमयता र जीवन आवेगमा जो-जति शब्द ग्रहण गर्दछ त्यसको संयोजन र स्वरूप समेत स्वयमेव सुस्थिर र स्व-रूप पनि हुन जान्छन् । यही त्यसको क्रमिक विकासको जीवन्तता लक्षण हो ।

दक्षिण र उत्तरका अनेकन जातिहरूको एकत्रीकरण अब नेपाली जाति होइन कि नेपाली समाज

भइसकेका कैयन् शताब्दी बिते । बोली भनौं 'चार-छ सय जतिका शब्द सीमा राख्ने तथा कथित 'चोखा नेपाली' ले उसको काम चल्न सक्ने स्थितिमा अब उ छैन । अझ नेपाली समाज यस बखत आफ्नो विकासको तीव्र गतिमा पनि छ । जसको लागि उसलाई वर्तमान युग-सभ्यताको अभिव्यक्ति चाहिएको छ । अझ 'अभिव्यक्ति मात्रैले, होइन, उसलाई चाहिने जत्तिकै बल पुन्याउन भनी तीक्ष्ण संघातावेग दिने, दिन सक्ने स्वर-संघातको परिव्यञ्जना पनि अपेक्षित छ । येन केन प्रकारेण कुनै कुरा भनी सिध्याएर काम चलेन, उसमा चाहिने जत्तिकै प्रावल्य, आवेग, संकल्प, दृढता र अकाट्यताको ध्वनि-व्यञ्जना पनि समाविष्ट गर्नु परेको छ । फलतः शब्द-संयोजन, वाक्य-संगठन, विन्यास-स्वरूप र तिनको सुगठित-प्रयोगले उब्जेका हृदयानुभावी स्वराघातको संझात प्रवेग पनि अपेक्षित छ । अवश्यमेव ती संगठन, विन्यास र स्वरूप तथा शैली 'नेपाली समाज'मा रचे-पचेको पनि हुनै पर्दछ । अर्काको अपाच्य खाद्यको वान्ता उकेलेर त्यो घृण्य हुनेछ । आफ्नो स्व-वंशीय परम्परा-व्यञ्जनाले परि-पक्वता प्राप्त त्यसलाई भएकै हुनु पर्दछ ।

यसै क्रममा एउटा अन्य कुरा पनि विचारणीय छ । विकसित समाजमा वाचन भनौं कथन-क्षमता बढेको हुन्छ । सारको व्यञ्जना-विस्तीर्णता पूरा गर्न धेरै बोल्नु वा लेख्नु पर्दछ । तर त्यसको लागि समय भने नितान्त थोरै छ । यस अवस्थामा अभिव्यक्ति-माध्यम भाषालाई सम्पूर्ण अभिव्यञ्जना सम्यक् संक्षिप्त पनि हुनै पर्दछ । भन्नु परेको जतिको अनुपातमा समय-सीमा कमती भएकोले त्यस समयावधि भित्रैमा भन्नु पर्ने जतिलाई जम्मै घस्नै पर्न आउँछ अर्थात् भन्ने जतिलाई भन्नै पर्दछ र समयभित्रै भनी पनि सिध्याउनु पर्दछ । उर्दू भाषामा एउटा वाक्यांश छ– 'चुस्त–दुरुस्त जवान' । अंग्रेजीमा यसैलाई भन्छन्– 'टाइट् बट् फिट्-लेंग्वेज' ! फत्-फत् बोलेर काम चल्ने होइन, फत्फत्याइमा पत्यार लागेर कोही सुन्ने पनि रुचिवान हुँदैन । चुस्त-दुरुस्त भाषा चाहियो 'बढतामा पनि बढता" को ठाउँमा आज नभए भोलि 'सर्वाधिक' न भनिई छुट्ने होइन । युग-समयको यो 'माग' हो !

संसारका भाषा-शोध विज्ञान-वेत्ताहरूले अहिले सम्ममा मानवीय चिन्तन, व्यवहार र आविष्कार जतिमा आएका बोधहरूलाई व्यक्ताउनुको लागि करिसएर भन्न खोजे पनि आठ लाखभन्दा बढता शब्दहरूको आवश्यकता पर्ने कुरा पहिल्याएका छन् । भाषा-विज्ञानले यो पनि के बताइसकेको छ भने एक शब्दको कुनै वास्तविक पर्याय अर्को शब्द हुँदैन । प्रत्येक शब्दको प्रकट र निगूढ द्योतन आफ्नै र स्वतन्त्र हुन्छ । जातिगत, राष्ट्रगत र समाज तथा संस्कारगत अभिव्यञ्जन-चेतना अनुकूल नै, विभिन्न भाषाहरूमा यस शब्द-संख्यामा कमी र बेसी हुन्छ, रहन्छ । राष्ट्र वा जातिगत शब्द संख्याले नै उन्नत मस्तिष्क र मर्मग्राही हृदय शीलता राख्ने समाजको परिचय मिल्छ । अरू विकासशील समाज अथवा सीमित-चेतन समाजको परिचय पनि शब्द-ग्राही क्षमता अनुसार नै हुन्छ ।

यही क्रममा एउटा अन्य चिन्तन-तथ्य पनि के उपलब्ध भएको छ भने–कुनै कुनै भाषाहरूमा एउटै शब्दमा विभिन्न भावारोपण अथवा व्यञ्जनाभिव्यक्तिको प्रवृत्ति पनि अवश्यमेव हुन्छ । तर त्यो ठास-ठूस गरी काम चलाइने भाषा र समाजको परिचय हो । वस्तुतः यो प्रवृत्ति चाहिं जातीय चेतना-सूक्ष्मता र वैचारिक विस्तीर्णताको भनौं फराकिलो विस्तीर्णताको अभाव-द्योतन हो । त्यस्ता समाज र त्यसले आफ्नो प्रवृत्ति अनुकूल सृजित गरेको भाषाको शोधार्थमा "संकुचित" विशेषणको प्रयोग हुन्छ । ठिक्क गरी भन्नु हो भने, यस्ता प्रवृत्तिमा जातीय धार्मिक अनुशासन तथा परोक्ष वा प्रत्यक्ष रूपले सामाजिक अध्यात्म, दर्शन तथा आचारको उन्नति, अनुन्नति, विस्तार र संकुचन समेतको हात रहेको हुन्छ । उदाहरणार्थ–जुन समाजमा रति-क्रियाका भेद, निषेध, स्वीकृति सम्बन्धी आचरण-परिमाण जत्तिको सूक्ष्मता जनित विश्लेषण-विस्तार पाएको हुन्छ त्यस समाजमा नाता-सम्बन्धी संज्ञा विशेषण त्यत्तिकै बढता हुन्छ । हिन्दूहरूमा हजूर बज्यै, बज्यै, आमा, सानी

ठूली आमा, दिदी-बहिनी, भतिजो, छोरी, काकी, माइज्यू, फुपू, सासू, साली, जेठान-दी, (सालोकी स्वास्नीको नाता-संज्ञा के हुन्छ थाहा भएन; तर मधेशका हिन्दू परिवारमा सालोकी स्वास्नीलाई "सलहज" भन्छन्) नन्द, भाउज्यू, सोल्टी, अझ के कति, कति कति छन् । तर क्रिश्चियन र मुस्लिम समाजमा चार छ वटा सोझै नाता पर्ने शब्दहरू राखेरै काम चले-चलाइएको छ । स्पष्ट छ कि रति-निषेध, वर्जना र सम्मान तथा आदर र समान-व्यवहारको सूक्ष्मता भेदजनित भाव ती समाजमा अत्यल्प, सीमित छन् र संकुचित छन् । यस्तै क्रममा जहाँ एउटा 'लभ्', 'अफेक्शन' र प्यार, मुहब्बतले मात्रै काम चलाइएको छ उहीं हिन्दू समाजमा स्नेह, प्रेम, मोह, ममता, वात्सल्य, विरह, लाड, प्यार तथा प्रेम-व्यन्जनाका अनेकन सूक्ष्म भेदजनित प्रेम-संज्ञार्थी शब्द छन् । यति मात्रै होइन, अझ प्रेम-व्यन्जनामा धार्मिक, नैतिक र आत्मिक सूक्ष्म परिवेश-निर्वाह गर्ने भनी नजीकै-नजीकैका स्व-प्रकृतिवाला विशेषण संभुत शब्दहरू पनि यसै भित्र प्रयुक्त भएका देखा पर्दछन्; जस्तै —तृष्णा, ज्वाला, तीक्ष्णता, व्याकुलता, वेदना आदि-आदि । प्रष्टै छ, यी जम्मै प्रवृत्ति र प्रक्रिया वैदिक दर्शन र धर्मानुशासनका सूक्ष्मता-निर्वाहका उब्जा हुन् ।

भाषामा विजातीय शब्दहरूका आगमन वा प्रवेश-अन्य विभिन्न कारण हुँदा हुँदै पनि मुख्यतः तीन कारण तथा परिस्थितिमा हुन्छ । (क) सान्निध्य-नैरन्तरिकता, (ख) समान (वा एउटै) आनुवंशिकता, (ग) प्रकृति, रुचि वा प्रवृत्याकर्षण । एउटा अन्त्र तर मुख्य नभई गौण—कारण पनि विजातीय शब्द-प्रवेशको के हो भने—कहिले काहीं अल्पज्ञता, तर बहुधा खोक्रो अहंकार-प्रदर्शन ।

सान्निध्य-नैरन्तरिकताले गर्दा आएका शब्दहरू रूप, आकार वा वस्तुवाची नै धेरै परिमाणमा हुन्छन् । जसरी—पसल, ज्यावल आदि-आदि । तर यिनका पनि आगमन-कारण छन् । जसरी— स्वजातीय शब्दाभाव, भएजतिका शब्दका ठूला आकार अथवा उच्चारण-क्लिष्टता तथा जातीय आवश्य ! उदाहरणार्थ— 'पसल' को लागि हाम्रै कुनै शब्द सामुन्ने आएको छैन । एउटा अन्य शब्द पनि छ— 'दुकान' । तर त्यो चाहिं 'फारसी' भाषाबाट भारतमा र यहाँ पनि आएको छ । किन्तु दुकान भन्दा बढ्ता, लगभग सर्वत्र, प्रचलन 'पसल' कै छ । 'दुकान' को प्रयोग उपत्यकामा यदा-कदा मात्रै हुन्छ, तर भारत नजिक तराई प्रान्तमा दुकान बाहेक पसल छैन । कारणमा माथिकै कुरा आए । हाम्रो सान्निध्य-नैरन्तरिकता उपत्यकामा हाम्रा नेवार बन्धुहरूसितै सर्वाधिक भएको र मुस्लिम उठ-बस लगभग हुँदै नभएकोले 'दुकान' को वृद्धि नभई हामी कहाँ 'पसल' नै प्रबल परेको छ । तर भारतमा मुस्लिमसंग बहुत सम्पर्क रहेर त्यसको 'दुकान' ले नै तराईमा पनि डेरा गऱ्यो । पसल त छँदै छैन । 'पसल'को लागि संस्कृतमा विक्रय-भण्डार छ (पण्यशाला आदि पनि गौण रूपमा छन्) हामीले यसलाई बिक्रि-भँडार भनेनौं । त्यो केले भने— दुई शब्दको सामासिक उच्चारणको असजिल्याईले । अंग्रेजीमा 'स्टोर' र 'शप' शब्द छन् । वस्तुतः यी दुवैका मूल अर्थ 'भँडार' र 'कारखाना' नै हो । प्रश्न हुन्छ— "अंग्रेजीमै 'स्टोर' चलेको छ भने हामीले 'भँडार' पनि त भन्न सक्थ्यौं । किन भनेनौं त ?" उत्तर छन्— हामीले भँडारलाई ताल्चा मारी माल-ताल जतिलाई थुनिराख्ने गरेका भाव तथा भाव-चित्र हाम्रो 'भँडार' मा ग्रहीत छ । तर पसल वा दुकान देखाउने गरी खोला राखिएका हुन्छन् । फलतः मुख्य रूपले 'पसल' र दोस्रो स्थलमा 'दुकान' चलितमा आए ।

तर यी दुई कारणले नै विजातीय भाषा वा बोलीमा शब्दहरूका स्वाभाविक, अनिवार्य र सम्पर्क प्रवेश हुनु बाहेक, कुनै प्रमादपूर्तिलाई कसैले साग्रह विजातीय शब्द भाषामा घुसाऱ्यो भने त्यो असंगति हुनेछ । भाषाको स्वभाव-वाच्यता नष्ट हुनेछ । साथै भाषा-गरिमाबाट भाषा चाहिं च्युत भई त्यसले 'बोली' को प्रकृति उपलब्ध गर्ने छ र जो एउटा ठूलो भूल मात्रै नभई जातीय अपराध समेत हुनेछ । यससंगै माथिका सातौं उल्लेखमा

परेको वाहिरिया र भाषा संस्कार-विरुद्धका शब्द-प्रविष्टिका गौण कारण, अर्थात् अल्पज्ञता र खोक्रो अहंकार प्रदर्शन हेतुले ल्याइने वा विजातीय शब्द-प्रवेश गर्ने-गराउने प्रवृत्ति निश्चय नै अवाञ्छनीय हुनेछ, हुन्छ। उदाहरणमा– 'बावजूद', 'कदम' इत्यादिलाई हेरौं। 'बावजूद' शब्दको शब्दार्थ बडो रोचक छ। फारसीमा 'बा' प्रत्यय हाम्रो संस्कृतको 'स' द्योतक हो। 'वजूद' शब्द चाहिं 'भित्ति' वा 'कारण' हो। प्रत्यय-मिलित शब्दार्थ हुन्छ– 'सभित्ति, सकारण'। आफ्नो भाषा-प्रकृतिले गर्दा त्यो हामीकहाँको 'हुँदाहुँदै' को अर्थ-द्योतकसम्म पनि पुगेको छ। प्रश्न हुन्छ– एक-दुई दशक अघि मात्रैसम्म 'हुँदा-हुँदै' द्वारा मनग्गेको हाम्रो भावाभिव्यक्ति भएकै भित्रो भने 'बावजूद'ले कुन छिद्रबाट चियायो? उत्तर छ– शब्द-ध्वनि-वैचित्र्यद्वारा मुस्काउने खोक्रो अहङ्कार-प्रवृत्ति! वस्तुतः यसका आभातक हाम्रा नेता-वक्ता वा नेता खालका लेखकहरू हुन्। त्यस्तै र त्यही कुरा, कारण चाहिंले 'कदम' पनि उठाएको हो। नत्र भने 'अघि सर्नुपरेको छ, डेग उठाउनु परेको छ, (वा आफ्नो पैतृक प्रणालीमा) अग्रसर हुनुपरेको छ, डेग उठाइएको छ' यावतबाट 'कदम उठाउनु' भन्दा किञ्चित पनि अनभिव्यक्ति आउने होइन। (यद्यपि एक-दुई जना लेखक बन्धुहरूले 'पाइला-चाल्नु परेको छ' भन्ने वाक्यांश-प्रयोग पनि गर्दछन्। तर त्यो झन् अनर्थक हुन्छ। वस्तुतः 'पाइलो चाल्नु' मा केही धोका, छल, चुकली, झेल इत्यादिका अप्रत्यक्ष भावारोपण यस वाक्यांश (फ्रेज) मा छ, जो अवाञ्छित हो।) हाम्रो विचारमा कुनै पनि लेखन-व्यवसायी लेखकले यस 'बावजूद' को प्रयोग गर्दैन, गर्दछ वा गरेको छ भने उसमा पनि या त अल्पज्ञता छ, भाषा-प्रकृति र संस्कार सम्बन्धी ध्वन्यात्मकताको अज्ञान छ, उसले 'आशावादी' रागिनीमा 'मुल्तानी' को तान अलापेको छ, अथवा झस्क्याएर कुनै आघात-विशेष उब्जाउने प्रवृत्तिको आफ्नोपन प्रतिष्ठित गर्ने अहंकार! तर यसमा चिन्तित हुनुपर्ने कारण छैन। भाषाको मर्यादा-प्रतिष्ठा काल आइपुग्ने बित्तिकै यी यस्ता शब्द र प्रयोगहरूले स्वयम् नै आफ्नो बाटो तताउनेछन्।

भाषा सम्बन्धी यतिका कुरामा ध्यान, विचार राखेपछि सक्षम र शौष्ठव तथा प्रकृत्यानुयायी शब्दागम र शब्द-बहिष्कारबारे केही कुरामा पनि विचार गर्नुपरेको छ।

कुनै पनि भाषाको नियमन मुख्यतः व्याकरण र त्यसपछि भाषा-समाजको आचार्य-परम्पराले (दुर्भाग्यले जो हामीकहाँ छैन र यहाँ स्वयम्-प्रभूत ज्ञान-बृहस्पति मात्रै अधिकांशमा छन्) गर्दछ। यस बाहेक भाषा-नियन्त्रण कुनै व्यक्ति, संस्था वा सरकारको कुरो होइन। धेरैमा एउटा जुक्ति के अपनाउन सकिन्छ भने कुनै दबाउ पुऱ्याउने, बल लगाउने वा अधिकार देखाउने प्रवृत्ति नरहेका तर विशिष्ट लेखक-समाजको कुनै सम्मान-मान्यता प्राप्त गैर सरकारिया संस्था वा संगठन हुन सक्छ भने त्यसले निर्धारित शब्दावलि, सम्मत वाक्य-विन्यास, सुसंघात दिने वाक्य-संगठन साथै राष्ट्रिय-मान्यता प्राप्त कुनै व्याकरणले नियमित पारेको लेखन-परम्परा त्यो पनि दीर्घकालिक समयान्तरमा बसाल्न सक्छ र त्यस्तो भयो भने त्यही हाम्रो सहज, स्वाभाविक-नियंत्रित त होइन तर नियमित भाषाको प्रकृत्ति-उपलब्धि हुनेछ।

भाषा-निर्माण-क्रममा संस्कृत पछि प्राकृत, प्राकृतबाट अपभ्रंश र त्यसपछि केही अन्तरालसाथ, वर्तमान नेपाली (त्यस्तै भारतीय भाषा हिन्दी) को निर्माण र स्थिरतामा सयकडौं वर्षको ऐतिहासिक काल-प्रक्रिया छ। कुनै पनि भाषाको जन्म र जीवन-प्रक्रिया समाजसँगै आरंभ भई गतिशील हुन्छ। माथि भनिए जस्तै समाजका क्रमिक परिवर्तन र परम्परा-निर्माण अनुसार नै भाषाको विकास, विस्तार र लेखन-परम्परा पनि रूपान्तरित, विकसित र निर्मित हुँदै जान्छ। यस क्रमिकताले ल्याएको नयाँ भाषा– भनौं वर्तमान भाषा, को जग वस्तुतः अघिकै भाषा हुन्छ, त्यहीनै प्रस्तुत भाषाको शक्ति, समृद्धिको नैरन्तरिक आधार-क्रम हुन्छ। सामाजिक परिवर्तन र अभिवृद्धि, समृद्धि-अनुसार नै 'चिन्तवन' पनि सम्वर्धित तथा सुसमृद्ध हुँदैजान्छ। चिन्तवन-विस्तार-लाभको क्रमले नै भाषालाई विकास, विस्तार र अभिव्यक्ति-अभिव्यञ्जनको सम्पन्नता दिन्छ। अतएव हाम्रो भाषामा आएको संस्कृत-बाहुल्य हाम्रो चिन्तवन-समृद्धिको लक्षण-द्योतक हो; यो कुनै भाषागत अपराध होइन।

(प्रसंगान्तर भए पनि एउटा कुन कुरा भन्नै परेको छ भने, सामाजिक विकास अनुसार चिन्तवन-प्रसारको अनिवार्यतामा यदि हामीले संस्कृत वहिष्कार गऱ्यौं भने विजातीय संस्कार-सम्पन्न भाषाबाटै शब्दहरू ग्रहीत हुने नै छन् । फेरि निश्चय नै ती संस्कृत जातीय खँदिला तर पाच्य गाँस पनि हुने होइनन् । फलतः भाषा आनुवंशिक सांकर्य-प्राप्त हुन्छ । र जो अन्ततः समाजको चोखोपनाको भ्रष्टता बन्नुका साथै विजातीय भाषा-निरीक्षक वक्ताहरूको लागि हाम्रो भाषाको खिल्ली उडाउने साधन बन्नेछ ।)

यो पनि कुन कुरा विचारणीय नै छ भने आधुनिक अत्यन्त र अनेकन अव्यक्त वा व्यक्त कठिन चिन्तन-विकासको व्यञ्जनाको छाक 'बोली' गत शब्द परिपाटोले अब टर्ने, टारिने होइन र यसको लागि हाम्रो संस्कृत सागरबाटै रत्न झिकी त्यसैबाट अभिव्यञ्जन-गुम्फन अनिवार्य छ ।

आफ्नो मनगतेको अभिव्यक्ति-समृद्धिले गर्दा र हाम्रो भाषाको मातृक जतनताले गर्दा, तथा भावीय आनुवंशिक संस्कारले गर्दा भाषामा संस्कृत शब्दागमको स्वभावलाई न त प्रतिबन्धित गर्न सकिन्छ, न त्यो वाञ्छनीय नै हुनेछ । प्रतिबन्धित गरेमा भाषाले अभिव्यक्ति र अभिव्यञ्जन-पंगुता मात्रै पाउनेछ । अवश्यमेव संस्कृत शब्दको वाक्यमा प्रयुक्ति भने नेपाली भाषाकै संयोजन-प्रकृति अनुसार नै गर्नु पर्दछ । गरेमा त्यो हाम्रै भाषा बन्नेछ, भाषालाई अभिव्यक्ति-सक्षम बनाउने छ ।

आफ्नो स्वतःको निर्माण-क्षमता अनुसार तथा नेपाली भाषाले मातृ-प्रदत्त र वंशत्व-प्रदत्त संस्कार अनुसार नै संस्कृतबाट र नैरन्तरिक सान्निध्य अनुसार सम्पर्कवर्त्ती भाषाहरूबाट र त्यस्तै प्रकटीकरण अनिवार्यता-प्रेरित भई व्यञ्जक-क्षमतानुसार अन्य नजिकैका इतरभाषाहरूबाट समेत शब्द ग्रहण गर्ने नै छ । संसारैका भाषाले यो गर्दै आएका छन् । किनभने भाषामाथि जगत्को वर्तमान अनुभूति र चिन्तवनको वाणी बोल्ने विवशता आइलागेको छ, उसलाई (दुई-चार सयका शब्दगत) 'बोली' होइन कि अभिव्यक्ति-समृद्ध, व्यञ्जक स्वरको सशक्त र सक्षम भाषाको स्वरूपमा संसार-ज्ञान अगाडि उभिनु परेको छ ।

यहीं एउटा अन्य प्रसङ्गबारे उल्लेख पनि आवश्यक छ । त्यो के हो भने अनुभूति-निगूढ भाव-द्योतन-लाई हाम्रो भाषा-कोशको शब्दाभावमा व्यञ्जकता सम्पन्न भाषाकै ऋणी नेपाली भाषा बन्नेछ । हाम्रा जतिसुकै नजिकका भए पनि यदि सांस्कारिक अनुकूलता छैन भने विभिन्न 'बोली'हरूबाट बढ्तामा बढ्ता वस्तु-वाची र क्रिया-विधिवाची शब्द मात्रै, त्यो पनि नेपाली भाषामा तिनका अभाव-स्थितिमा मात्रै आउने छन् । तर कुनै बोलीबाट हाम्रो अमूर्त चिन्तनाभिव्यक्तिको छाक टर्ने होइन । किनभने यसैको अभावमा ती भाषा नभई 'बोली' बनेकाछन् । 'दान' सम्पन्नबाटै माग्न र लिन योग्य हुन्छ, निर्धाबाट भने त माग्नै पनि हुन्न । अतएव वाणी-सिंहासनमा बसेकी भाषा-स्वामिनीले झाम्रो-झुत्रे, झुत्रे-लुत्रे परिधान लगाइबस्ने हाम्रो भाषा अब होइन । समृद्धि-सुन्दर, मर्यादा-शोभन परिधान उसले लगाउने नै छ, लगाउनुपर्ने परिआएको छ ।

शब्द-ग्रहण र शैली-धारणको क्रममा सहज सुपाच्य शब्द जति स्वतः पच्ने र रुचि-संस्कार शोभन शैली स्वतः ग्राही हुनेछन् । शेष, शब्द र शैलीमा रहे जतिका अहंकार-पोषी, प्रमादाग्रही अप्राकृतिकतालाई व्यवहारको दीर्घकालिकताले नै पन्छाइ पठाउने छ । किनभने नेपाली भाषामा स्वतःको प्राणवत्ता छ, स्वयमकै संस्कारमर्यादा छ । अहिले यसको आर्जनकाल छ, यसलाई सुसम्पन्न हुनुपरेको छ । अतएव भाषाको स्वयमको प्रकृतिप्रेरित निर्माणको क्रममा अहिलेलाई कुनै व्याघात र हस्तक्षेप अवाञ्छनीय नै हुने जस्तो लाग्छ । अहिले त प्रयोग, परीक्षण, पर्खाइ र निरीक्षणको हाम्रो विवशता समेत छ ।

उपर्युक्त निष्कर्ष र विचार अनुसार– भाषाले वर्तमानमा समातेको निर्माण र समृद्धि आर्जनको प्रक्रियामा, हाललाई यसलाई निरत नै रहन दिनु पर्दछ; यसमा कुनै आग्रही हस्तक्षेप लाभ-प्रद हुने नै होइन । स्वयमकै प्राणवत्ताले यो सम्पन्न पनि हुनेछ र स्वयमकै निर्माण-प्रणालीले आफ्नो संस्कार, समाज, व्यवहार तथा प्रकृतिको ग्राह्यतानुसार, एक-दुई दशकभित्रै यसले आफ्नो परिमार्जन, सुसम्बद्धता तथा परिष्कार पनि गर्नेछ ।

प्रकृति-तत्व

प्रा. चेतोनाथ शर्मा आचार्य

आज भोलि जताततै प्रकृति शब्दको बाहुल्य सुनिन्छ । यो किन यस्तो भयो–प्रकृतिले गर्दा, आगो पोल्ने र पानी चिसो हुने किन भयो–प्रकृतिले गर्दा, अफ्रिकाका मानिस काला र अमेरिकाका मानिस राता हुनामा के कारण छ-प्रकृति, अमुक व्यक्ति रिसाहा वा साधु किन–उसको स्वभाव (प्रकृति) नै त्यस्तै हो, अमुक देश किन त्यस्तो सम्पन्न भयो–प्राकृतिक सम्पत्तिको आधिक्यले आदि । यसरी जताततै प्रकृति शब्दको भरमार प्रयोगले यो जिज्ञासा हुनु स्वाभाविकै छ कि यो प्रकृति शब्दबाट उपस्थित हुने अर्थ के र कति हो । यो शब्दको समष्टि अर्थ जान्नु शब्दबोधको दृष्टिले मात्र हैन अपितु उपयोगिताको दृष्टिले पनि त्यत्तिकै महत्वको मानिन्छ, किनभने प्रकृति शब्दबाट उपस्थित हुने समष्टि अर्थ जानेमा नै व्यवहारमा त्यसलाई समुचित रूपले प्रयोग गर्न सकिने हुन्छ ।

यो शब्द व्याकरण, विभिन्न दर्शनका विभाग, वैद्यक, सङ्गीत आदि विभिन्न क्षेत्रमा अलग अलग अर्थको दृष्टिले प्रयोग भएको छ तापनि यसलाई कारण अर्थमा लिने शास्त्रको बाहुल्य देखिन्छ । त्यसैले प्रकृतिको कारण अर्थ अत्यधिक सम्प्रदाय सम्मत मानिन्छ र अरू अर्थमा भएको प्रयोगलाई पनि यहां साधारण रूपले निदर्शन गरिन्छ । यो निदर्शनको प्रयोजन कुनै नयां कुरा नभएर प्रसिद्धिको दिग्दर्शन मात्र हो भन्ने कुरा वास्तविक वस्तुस्थिति हो । किन भने प्रकृति शब्द आधुनिक समाजको उपज नभएर प्राचीनकालको उपज हो ।

अत्र अर्थोपस्थितिको सिलसिलामा सर्व प्रथम व्याकरण सम्मत प्रकृति शब्दको अर्थ प्रस्तुत गरिन्छ । किन भने शास्त्रहरूमा व्याकरणलाई मुख स्थानीय मानिएको छ 'मुखं व्याकरणं स्मृतम्' मुख हो सारा वाक् व्यवहारको अधिष्ठान । व्याकरणमा दुई किसिमका शब्द मानिएका छन्–एउटा सार्थक र अर्को निरर्थक । निरर्थक शब्दको कुनै प्रकृति देखिन्न । सार्थक (निश्चित अर्थ उपस्थित गर्ने) शब्दका पनि तीन भाग छन्; प्रकृति, प्रत्यय र निपात । जस्तो–"शब्दान्तर मये क्ष्यैव सार्थकः स्वार्थबोध कृत् । प्रकृतिः प्रत्ययश्चैव निपातश्चेति स त्रिधा ।।" तिनीहरूमा प्रथम स्थानीय छ प्रकृतिको र यो प्रकृति भन्नु कुनै पनि नाम र धातुको मूल स्वरूप हो ।

अर्थात् व्यक्ति वाचक 'राम' यो नाम र सत्ता वाचक 'भू' यो धातु नै हुन् वास्तवमा प्रकृति । त्यसैले पाणिनि र उनका अनुयायीहरूले प्रकृतिलाई प्रातिपदिक भनेर जो मानेका छन् त्यो पनि नाम भन्दा अलग केही हैन । अव्युत्पन्न पक्षमा अर्थवान् शब्द र व्युत्पन्न पक्षमा कृत्, तद्धित र समास प्रातिपदिक संज्ञा हुन्छ । नव्यवैयाकरण नागोजी भट्ट र उनक अनुयायी चाहिं प्रत्ययको पूर्वापरमा रहने जो अर्थ बोधक शब्द विशेष छ त्यसैलाई नै प्रकृति भन्दछन् ।

धातु मूलक सिद्धान्त अनुसार त सबै नै शब्दहरूको कारण धातु नै हो भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ, तर 'जनिकर्तुः प्रकृतिः' १।४–३० यस सूत्र अनुसार पाणिनिले प्रकृतिलाई साक्षात् कारण रूपमा बताएका छन् । यसैगरी 'प्रकृत्यादिभ्य उपसंख्यानम्' यो वार्तिकले प्रकृत्यादि गण पठित शब्द देखिन तृतीया गरेर 'प्रकृत्या चारुः (स्वभावले सुन्दर) गोत्रेण गार्ग्यः (गोत्रले गर्ग), भन्ने जुन अर्थ प्रस्तुत गरेको छ त्यसबाट स्वभाव विशेष-लाई पनि प्रकृति मान्ने वैयाकरणहरूको सम्मति देखापर्छ । यसरी व्याकरण शास्त्रमा प्रकृतिको विभिन्न स्वरूप देखिन्छ ।

यसै गरी प्रकृति शब्दको जुन कारण अर्थ छ त्यो पनि व्याकरण शास्त्र सम्मत अर्थ भन्दा त्यति टाढाको अर्थ देखिन्न । किन कि कारण त्यही हो जसबाट कार्यको उत्पत्ति हुन्छ । जस्तो कारण रूप माटो, धागो आदिबाट कार्यरूप गाग्रो, कपडा आदि बन्दछ । तव पूर्व उल्लिखित पाणिनि सूत्रको उदाहरणमा जुन ब्रह्मबाट प्रजाहरूको उत्पत्ति बताइएको छ त्यो पनि कारण कार्यको नियमसित सर्वाशमा मेल खाने देखिन्छ । विनाकारण कार्योत्पत्ति नहुने कुरा व्यवहार एवं दर्शनसम्म त सिद्धान्त हो 'कारणा भावात् कार्याभावः' भन्ने वैशेषिक सूत्रले कारण विना कार्योत्पत्ति नहुने कुरामा विशेष जोड दिएको छ । किन भने कुनै पनि वस्तु ज्ञान प्रमाण विना सम्भव हुँदैन, त्यसैले वस्तु निष्चयमा सर्व प्रथम स्थान छ प्रमाण को । अतएव कारण विना कार्य हुँदैन भन्ने कुरा पनि प्रमाण द्वारा नै सिद्ध हुन्छ ।

तव यो कुरा सोझै भन्न सकिन्छ कि संसारमा देखिने विशाल पृथ्वी, गम्भीर सागरहरू र अन्यान्य दृश्यमान वस्तुहरू पनि विनाकारण बन्न नसक्ने भएकोले तिनीहरूको मूल अवश्यम्भावी छ । कारण भएमा नै कार्योत्पत्ति हुन्छ भन्ने कुरामा जस्तै कुन किसिमको मूलबाट संसार बनेको छ भन्ने कुरामा ऐकमत्य नभएकोले यस कुरामा विविधता पाइन्छ । जस्तै परमाणुमूलक, ईश्वरमूलक, शक्तिमूलक, प्रकृतिमूलक र मायामूलक एवं ब्रह्ममूलक आदि । तर जेसुकै मूलक भएपनि कार्योत्पत्ति कारणमूलक हुन्छ, यसमा कुनै विवाद नभएकोले प्रकृति शब्दको कारण अर्थ सार्थक पाइन्छ ।

वेदान्त दर्शनमा माया र अविधाको भेदले दुई किसिमको प्रकृति मानिएको छ । त्यसमा पनि जडात्मक भगवदंश विशेष भनेर आचार्य वल्लभ र उनका अनुयायीहरू भन्दछन् । माध्व संप्रदायमा भने प्रकृति शब्दका दुई अर्थ छन्–चित प्रकृति र जड प्रकृति । ती मध्ये चित् प्रकृति हो भगवान्‌को आधा शक्ति लक्ष्मी र अरू मृत्याषाण आदि सारा जगत हो जड प्रकृति । विशेषता के छ भने यहां लक्ष्मी भन्नाले आकृति विशिष्ट मूर्ति नभएर हो भगवत् इच्छा रूप । अर्कातिर पूर्ण प्रज्ञाचार्यहरू भने प्रकृति शब्द वाच्य विष्णु नै मान्दछन् । 'प्रकृष्ट करणात् प्रकृतिः' यो सर्व. सं. को व्याख्या अनुसार प्रकृति शब्दको अर्थ समवाटी कारण ब्रह्म नै हो भन्ने पनि अद्वैत वादीहरूको मत छ । यसरी उपरि प्रस्तुत उद्धरणहरूको आधारमा भन्न सकिन्छ कि वेदान्तमा पनि प्रकृति शब्द कारणार्थक नै रूपमा ज्यादा मानिएको देखिन्छ ।

अब मीमांसा दर्शनमा प्रकृति शब्दबाट उपस्थित हुने अर्थ प्रस्तुत गरौं । मीमांसा दर्शन कर्मवादी दर्शन भएकोले यज्ञ यागादि कर्ममा उसको दृढ आस्था छ । प्राचीन आर्यहरूले संसार कर्मक्षेत्र हो भन्ने कुरा सूक्ष्म

रूपले बुझेका थिए । त्यसैले वेदको करीब असी हजार भागले कर्मवादको सिद्धान्त एवं विधि प्रस्तुत गर्दछ । कर्म गर्न पनि त्यही व्यक्ति सक्तछ जसमा सामर्थ्य छ । यो सामर्थ्यको सम्बन्ध अग्निसित रहेकोले अग्नि क्रियात्मक शक्ति हो । यज्ञमा अग्नि नै खास गरेर उपास्य देवता हुन्छन् र अरू देवताको तृप्तिमा पनि अग्नि नै कारण बन्दछन् । त्यसैले मीमांसकहरू जहां यज्ञ यागादि समग्र अङ्गको उपदेश छ त्यसलाई प्रकृति भन्छन् । जस्तो, उदाहरण रूपमा दर्श, पूर्णमास आदि गरिएका याग प्रकृति हुन्, किन भने त्यहां यावत्कर्तव्य कर्म उपदिष्ट छन् । तर जहां विशेष रूप कर्तव्य चाहिं श्रुतिले उपदेश गर्छ र अरू सबै कुरा कर्मान्तरबाट उपदेश गरिन्छ भने त्यसलाई विकृति भनिन्छ । पहिलो जुन प्रकृति छ त्यो पनि मूल प्रकृति र अवान्तर प्रकृतिको भेदले दुई प्रकारको मानिन्छ । यसरी छोटो शब्दमा भन्ने हो भने समष्टि अङ्गको व्याख्या भएको प्रकृति र व्यष्टिअङ्गको मात्र व्याख्या भएको विकृति भन्ने मीमांसा दर्शनको लक्ष्य देखिन्छ ।

प्रकृति शब्दको अर्को प्रसिद्धि छ स्वभाव अर्थमा र यो स्वभावको पनि मूल मानिएको छ गुण। तदनुसार सत्वगुणको स्वभाव हलुका, प्रकाशक एवं निर्मल किसिमको भएकोले यस गुणको आधिक्य हुँदा कुनै पनि व्यक्ति सद्विचार र व्यवहार गर्ने हुन्छ । जातिगत विशेषता अनुसार देव योनि सत्वगुण प्रधान योनि मानिएको छ । रजोगुणको स्वभाव दुःखप्रद भएकोले यसको आधिक्य भएका व्यक्तिहरू दुःखी प्राय हुन्छन् । अर्को कुरा रजोगुण क्रिया प्रधान हुने भएकोले यसको आश्रय भएका प्राणीहरू क्रियारत, तृष्णा, लालसा एवं भोगसित सम्बन्ध राख्ने हुन्छन् । मनुष्य साधारण रजोगुण प्रधान भएकोले यिनीहरू विशेष गरेर कुनै न कुनै किसिमको दुःखले सताइएका हुन्छन् । अर्को गुण छ तमोगुण । गह्रौं र अन्धकार स्वरूप भएको तमोगुण निद्रा, आलस्य प्रमाद आदिले आश्रित व्यक्तिलाई मुग्ध बनाउँछ । पशु–पक्षी–असुर आदि तमोगुण प्रधान जीव मानिन्छन् ।

सामान्यतः यो कुरा भए पनि नियति र प्रारब्ध आदिले गर्दा देव योनिमा पनि रजोगुणको प्राधान्य र दानव योनिमा पनि सत्वगुणको प्राधान्य भैरव, रूद्र, प्रह्लाद, बलि आदिमा देखिन्छ । यसै गरी मनुष्य योनिमा पनि कतिपय सुख वा मोह बहुल देखिने भएकोले गुणको जुन सामान्य नियम छ त्यसमा कतिपय बाधक उदाहरण पनि मिल्दछ । यसरी गुण अनुसार स्वभाव बन्ने प्रक्रिया चेतनमा मात्र नभएर जडमा पनि देखिन्छ । प्रभाव काल सत्वगुण प्रधान काल हो, त्यसैले यति बेला जस्तो मुर्ख व्यक्तिमा पनि सात्विक विचारको केही मात्रा उब्जन्छ । यसै भएर बिहानको समय पूजा-आजा, अध्ययन-अध्यापन जस्ता कुरामा ज्यादा उपयोगी मानिएको छ ।

दिन रजोगुण प्रधान बेला हो । अतएव प्राणी समुदायका अत्यधिक काम काज यही बेला गरिन्छन् । रजोगुण स्वतः प्रवृत्तिपरक र दुखात्मक भएकोले सबैको प्रवृत्ति दिनमा बढी हुन्छ । विविध कार्यमा जुटेका मानिसलाई परिश्रमको आधिक्य हुनु पनि नयां कुरा भएन ।

तमोगुण प्रधान भएको रातमा सबै नै निद्रा, आलस्य प्रमाद जस्ता कुराले सताइने प्रत्यक्ष उदाहरण देख्न सकिन्छ । यसै गरी हरेक सांसारिक पदार्थमा त्रिगुण व्याप्त देखिन्छन् ।

आयुर्वेद शास्त्रमा प्रकृति शब्द शरीर अवस्था विशेषमा प्रसिद्ध छ । जबसम्म वात पित्त कफ जस्ता शरीर धारक तत्वहरूमा साम्यता रहन्छ तबसम्म शरीरको प्रकृति ठीक हुन्छ र जब यिनीहरूमा विषमता आउँछ तब विकृति भनिन्छ । कसैले मेरो प्रकृति ठीक छैन भन्दा आफ्नो शारीरिक अवस्था ठीक नभएको कुरा व्यक्त हुन्छ । यावत् चिकित्सा पद्धति कुनै नयां कुरा गर्ने नभएर देह सम्बन्धी प्राकृतिक स्थितिलाई यथावत् कायम गर्ने मात्र हुन् ।

महाकवि कालिदास भने मर्नुलाई प्रकृति र बाच्नुलाई विकृति भनेर मान्ने विद्वान्हरूको आशय भएको कुरा व्यक्त गर्दछन्:– "मरणं प्रकृतिः शारीरिणां विकृतिर्जीवित मुच्यते बुधैः" भनाइको मतलब के भने शरीर

पञ्च महाभूतको समुदायबाट तयार भएको हुनाले यो यौटा विकार हो र मर्नुको' अर्थ जुन विकार छ त्यसले आफ्नो रूपमा जानु हो। यसरी हरेक विकारमा आएका वस्तु काल पुगे पछि फेरि आफ्नै स्वरूपमा पुग्छन्। यसरी पुग्नु हो प्रकृति।

संगीत शास्त्रमा मूल स्वरलाई प्रकृति भन्दछन्। प्राणीहरूका स्वर भेद सात छन्। तिनीहरूमा हात्तीको स्वरलाई निषाद, गाईको स्वरलाई ऋषभ, बोका-बाख्राको शब्दलाई गान्धार, मयूरको स्वरलाई षडज, कन्याङ्‌ कुकुडको शब्दलाई मध्यम, घोडाको आवाजलाई धैवत र क्वैलीको शब्दलाई पञ्चम भन्दछन्। स्वरको मूल नाद हो र त्यसैबाट अरू शब्दको विकास हुन्छ।

आधुनिक राजनीति शास्त्रज्ञहरूले कुनै पनि राज्यको अस्तित्वका निमित्त चार तत्व आवश्यक मानेका छन्:– भूमि, संगठन, सार्वभौमसत्ता र जनता। तर प्राचीन राजनीतिज्ञहरूले भने राज्यका तत्व सात मानेका छन्। जस्तो स्वामी (राजा) अमात्य (मन्त्री) मित्र, कोश, राष्ट्र दुर्ग र बल (सेना)। तब प्राचीन राजनीति शास्त्र अनुसार राज्यका जुन सात अङ्ग छन् तिनीहरूलाई नै प्रकृति भनिन्छ। सामान्य जन समुदायलाई प्रकृति भन्ने पनि राजनीति शास्त्र नै हो।

शावत ग्रन्थमा प्रकृति पाँच मानिएका छन्। पार्वती, राधा, लक्ष्मी, सरस्वती र सावित्री। यिनै पाँच शक्तिबाट संसारको विस्तार भएकोले यिनलाई प्रकृति भन्नु स्वाभाविकै देखिन्छ। ब्रह्म वैवर्त पुराणमा प्रकृति खण्ड नामक एक भाग छ र त्यसमा पनि उक्त शक्तिहरूकै बयान छ। मार्कण्डेय पुराण अन्तर्गतको दुर्गा सप्तशती पनि "प्रकृति स्त्वं च सर्वस्य गुण त्रय विभाविनी" भनेर प्रकृतिको महिमा विस्तृत रूपमा व्यक्त गर्दछ। देवी भागवत, काली पुराण र तन्त्रका अनेक शाखा प्रशाखाहरूले पनि अति नै विस्तृत रूपमा प्रकृतिको महत्ता प्रदर्शित गरेर विश्व सृष्टिमा तिनीहरू विभिन्न शक्ति रूपमा विभाजित भएको कुरा व्यक्त गर्दछन्। यति मात्र हैन अपितु विश्वका यावत स्त्री तत्वलाई प्रकृतिको अवान्तर भेद मानिएको छ। प्रजनन कार्यको रूपमा नारी जातिले प्रकृतिको सृजना शक्तिलाई द्योतित गरिरहेछन्। म बाहेक दोस्रो कुनै शक्ति छैन 'एकं वाहं जगत्यत्र' भन्ने उक्तिबाट मूल प्रकृति यौटै भएको भान हुन्छ तापनि कार्य क्षेत्रमा आएर त्यसले नाना रूप लियो........ 'तव देवी भेदाः स्त्रियः समस्ताः' को रूपमा।

यसरी शास्त्र, पुराण र तन्त्रहरूमा प्रकृतिको महत्ता महनीय रूपमा व्यक्त गरिएको छ, यसमा कुनै शंका छैन। तर दार्शनिक रूपमा सांख्य दर्शनले प्रकृतिको महत्ता जुन रूपमा स्वीकार गरेको छ त्यो झनै बढी महत्व राख्ने छ भन्नु अत्युक्ति नहोला। यद्यपि सांख्य दर्शनले मानेको प्रकृति तत्व अरूले माने भन्दा अलग रूपको हैन र उही सत्व रज तम तीन गुणको साम्यावस्था नै हो। तर पनि ईश्वरको अस्तित्व स्वीकार नगरिकनै विश्व सृष्टिमा प्रकृतिलाई नै प्रधान कारण मान्ने सांख्य मतसित झण्डै आजका वैज्ञानिकले मीत लाउन सक्छन्। यदि निर्लिप्त चेतन अंशलाई अलग राखिदिने हो भने सांख्यको प्रकृति आज भोलि चारैतिर रट लगाइने प्रकृति **(Natures)** भन्दा कत्ति फरक पर्ने नभै अझ त्यस भन्दा माथिल्लो श्रेणीको ठहर्दछ।

सांख्य दर्शनले मानेको प्रकृति अति नै सूक्ष्म स्वरूप भएकोले यसलाई अव्यक्त शब्दले व्यवहार गरिन्छ। यो सूक्ष्मको अर्थ सानो नभएर अप्रकट रूप मात्र हो। आकाश सूक्ष्म छ तर पनि सबैलाई ढाकेर रहने यो सानो छैन। वेदान्तीहरूको ब्रह्म जतातिरबाट हेर निःसीम र अगाध छ। त्यस्तै सांख्य दर्शनको प्रकृति पनि भन्नसकिन्छ। एउटा सानो वर वा पीपलको गेडा (बीज) मा त्यो विशालकाय वृक्षको अस्तित्व लुके जस्तै दृश्यमान यो संसार पनि बीज रूप प्रकृतिमा अव्यक्त रूपले लुक्तछ। प्रकृति पछिका महत्तत्व, अहङ्कार पञ्चतन्मात्रा क्रमिक रूपले व्यक्त हुँदै पृथ्वी, जल, तेज, वायु, आकाश जस्ता स्थूल पदार्थलाई सृजना गर्दछन्। त्यसैले प्रकृति पछिका बुद्धि, अहंकार

आदिलाई व्यक्त र त्यसको मूल प्रकृतिलाई चाहिं अव्यक्त मानिएको छ । यही प्रकृति संसारको मूल कारण हो र यसैमा गएर दृश्यमान जगत पर्यवसित हुन्छ । त्यो भन्दा माथि तिर जानु प्रमाण वा अनुभव दुवै दृष्टिले उचित छैन ।

अनीश्वर वादी सांख्य मत बौद्ध, जैन र आधुनिक विज्ञान सित पनि निकट वर्ती देखिन्छ तापनि यो शून्य वा निर्मूल वस्तुबाट संसारको विकास मान्दैन । किन भने सांख्य दर्शन सत्कार्य वादी दर्शन भएकोले उ कुनै सत रूप कारणको अस्तित्व मानेर मात्र कार्यको अस्तित्व मान्दछ । यही विशेषताले गर्दा सांख्य दर्शन बौद्ध, जैन जस्ता दर्शन भन्दा भिन्न भएको छ । यो दर्शनसम्म त जुन प्रकृति हो त्यो विश्व ब्रह्माण्डकै मूल भैकन अविकृति पनि हो, किन कि यसको विकारसम्भव छैन । योग एवं गीता दर्शन पनि प्रकृतिको अस्तित्व मान्दछन् तर उनीहरू ईश्वरवादी भएकोले सेश्वर सांख्य भनिन्छन् । गीता दर्शन प्रकृतिलाई क्षर र अक्षरमा विभाजित गरेर भूमि, जल, अग्नि, वायु, आकाश, मन र बुद्धिलाई क्षर (विनाशी) र जीवलाई अक्षर प्रकृति मान्दछ । यी दुई क्षर र अक्षर भन्दा माथिको तत्वलाई पुरूषोत्तम भनिन्छ । यसरी गीता दर्शनले प्रकृति र ईश्वर दुवै मानेर समन्वय गरेको छ । विशेष गरेर यति नै प्रकृति शब्दको अर्थ प्रसिद्ध देखिन्छ ।

*

नेपाली गद्यकविताको प्रथम प्रयोग कसले गऱ्यो ?

तानासर्मा

नेपाली साहित्यको इतिहास लेख्ने क्रममा मैले निकै लेखकहरूसित भेटघाट र छलफल गर्ने मौका पाएँ । यस्ता छलफलहरूबाट अनेकौं समस्याहरूका उत्तरहरू प्राप्त भए अनि अनेकौं नयाँ समस्याहरू उभिए । त्यस्ता उभिएका समस्याहरूमा नेपाली गद्यकविताको प्रथम प्रयोगकर्ता को हो भन्ने पनि एउटा हो । यस विषयमा मैले गोपालप्रसाद रिमालको अध्ययन गरेर तयार पारेको उहाँको "आमाको सपना" भन्ने कवितासँगालोको भूमिकामा स्पष्टसित नेपालीका पहिला सफल गद्यकवि रिमाललाई नै किटेको थिएँ । त्यस किटानमा परेको "सफल" शब्दले रिमाल भन्दा अघि पनि कुनै गद्यकविता लेख्न प्रयत्न गर्ने तर सफलता चाहिं प्राप्त नगर्ने कोही व्यक्ति थिए कि भन्ने शङ्का उब्जाएको थियो । यो शङ्का मैले त्यस ताक जानी जानी उभ्याएको थिएँ । मेरो उद्देश्य यस दिशातर्फ अनुसन्धानको ढोका उघार्नु थियो । तर कसैले पनि यता चासो लिएको नदेखिएकोले तथा त्यसको साटो मेरो उपर्युक्त किटान पछि पनि नेपालीका प्रथम गद्यकवि हुने प्रलोभनमा अरू व्यक्तिहरू उभिएकाले यो अनुसन्धानात्मक लेख प्रकाशित गरिएको छ । यस्तो ऐतिहासिक खोजमा कुनै प्रकारको पक्षपात हुनु राम्रो नहुने हुनाले सत्यको मात्र यसमा पक्ष लिइएको छ ।

२०२६ सालमा छापिएको भीमनिधि तिवारीका पुस्तकहरूको सूचीपत्रको तेइसौं पातामा "१९९३ मा लेखिएको १९९४ मा 'शारदा' मा प्रकाशित नेपाली साहित्यको पहिलो 'गद्य-कविता' 'प्रेमको परिणाम' पनि समावेश" भनेर विज्ञापन दिइएको छ । यस्तो प्रकारको असत्य र भ्रामक प्रचार 'विज्ञापन' को नाउँमा पनि गर्नु नराम्रो हो, किनभने यसले पाठकहरूलाई लेखक तर्फको आकर्षणबाट हटाउँछ ।

भीमनिधि तिवारीको 'प्रेमको परिणाम' १९९४ सालको वैशाख महिनाको 'शारदा' मा प्रकाशित एभको थियो । त्यो रचना सात भागमा विभक्त थियो । त्यो रचना यस्तो थियो—

भमरा पद्मिनीसंग प्रेम गर्छ, पीयूष–परागको आनन्द लुट्छ, उसैको पेचले संध्यामा थुनिन्छ, उही कारामा प्राण छोड्छ, भोलि बेहान कमलिनी मुसुक्क हाँस्छे, उसको अभागी लाश तलाउ माथि उत्री रहेको ! ! ! हो यो– 'प्रेमको परिणाम' (१)

ग्रीष्ममा चातकी मेघसंग प्रेम गर्दछे, उच्च सीमलको रुखमा दर्शनाभिलाषी दुवै आँखा घुमाई रहन्छे, प्यासको उग्र ज्वालाले बेहोश, जमीनमा पछारिन्छे, जब प्राण चुच्चोमा आइपुग्छ पक्क पक्क मुख बाउदै भन्दछे हो यो– 'प्रेमको परिणाम' (२)

प्रथम ऋतु, शुक्ल पक्षको साँझ, बगैंचामा हाँसेका हजारौं पुष्प ललनाहरूसंग खेलीरहेको नाजुक पुतली, दीपिकासित प्रेम गर्छ, आउँछ, सप्रेम छाती मिलाउँछ, सर्वाङ्ग जल्छ, भुतुक्क हुन्छ, अनि अन्तिम वाक्य भन्दछ हो यो– 'प्रेमको परिणाम' (३)

कोकिला प्रेम गर्छे वसन्तसंग, पञ्चम स्वरमा रातोदिन उठेको विरह गाई रहन्छे, तर ऋतुराज उसको प्रेमलाई ठक्कर हानेर भाग्दछन्, तब ऊ गर्मी, वर्षा, जाडो खपी, सही मौन रहन्छे; भित्र अन्तरात्माले भन्दछे हो यो– 'प्रेमको परिणाम' (४)

बुलबुलले फक्रेको गुलाफसंग प्रेम गऱ्यो, गयो, नजिकै गयो, टाँस्सिएरै बस्यो, किन्तु उसैको तीखो काँडा बिचराको मुटुमा वारपार भयो, दाम्ना बाम्ना तड्फडाउँदै उसको मुखबाट एकाएक भङ्ग स्वरमा निस्कियो हो यो– 'प्रेमको परिणाम' (५)

चकोरीले पूर्णचन्द्रसंग प्रेम गरी, शशि पूर्व दिशामा थिए, उतै हेरी, क्रमैसंग आग्नेय, दक्षिण, नैऋत्य, पश्चिमतिर हेरिराखी, एक झिम्का पनि मारिन, जसै चन्द्रदेव अस्त भए दुवै आँखाबाट आँसु बहाउँदै भन्दछे हो यो– 'प्रेमको परिणाम' (६)

मृग शावकले शिकारी कुकुरको घाँटीको घुँघुराको 'घुन्घुनावट' सित प्रेम गऱ्यो, टुलुटुलु पक्क परेर सुनी रह्यो, जसै कुकुरले प्यासो दाँत उसको छातीमा घुसायो कलेजाबाट तातो रगतको धारा चुहाउँदै भन्दछ हो यो– 'प्रेमको परिणाम' (७)

यस रचनाको विशेषता के थियो भने 'प्रेमको परिणाम' शीर्षक पछि 'गद्यकविता' भनी उल्लेख गरिएको थियो। यसरी 'गद्यकविता' भनेर उल्लेख गर्दैमा त्यो रचना गद्यकविता हुने र गद्यकविता भनेर उल्लेख नगर्दैमा 'प्रेमको परिणाम' भन्दा अधिका रचनाहरू फास्फुस ठहरिने हुन सक्तैन। पहिलो कुरो, 'प्रेमको परिणाम' कविता होइन, गद्य मात्र हो। दोस्रो, यस्ता प्रकारका रचनाहरू १९९२ सालको माघ फागुनको 'उद्योग' मा लक्ष्मीनन्दन शर्मा चालिसेको 'कलमी', १९९२ तिर गोपालसिंह नेपालीको 'भ्रान्ति' (उनकै पुस्तक 'कल्पना'मा) र १९९३ साल असारको 'शारदा' मा पू. बा. नेवाको 'जीवनालोक' छापिई सकेका थिए।

'प्रेमको परिणाम' मा 'यो हो' लाई उल्टाएर 'हो यो' पारिए बाहेक शैलीमा कुनै नवीन प्रयोग देखिन्न। कवितामा आत्माको अनुभूति हुनु पर्छ, आफैंले अनुभव गरेका कुराहरूको अभिव्यक्ति हुनु पर्छ र त्यस्तो अभिव्यक्ति विवरणात्मक र व्याख्यात्मक नभएर केन्द्रित हुनु पर्छ। तिवारीको उक्त रचनामा उहाँको हृदयको अनुभूति नभएर जबर्जस्ती लेखलाई लम्याउन सातोटा उदाहरण पेस गरिएको छ। उदाहरणहरूको संकलनलाई कविता मानिन्न। यस रचना पछि तिवारीका यस्ता गद्यटुक्राहरूका समूह १९९४ जेठमा 'समदृष्टि', १९९४ साउनमा 'निस्वार्थता', १९९४ भदौमा 'कल्पना' र १९९५ असारमा 'कविको' भन्ने शीर्षकहरू लिएर 'गद्यकविता' को उपशीर्षक बोकी 'शारदा' मा निस्के। यी रचनाहरू कविता होइनन् भन्ने उदाहरण 'समदृष्टि' का यी वाक्यहरूले पनि दिन्छन् – "हामी कवि छौं। विचार, अनुभव, नवीनतामा छौं। प्रकृतिसंग खेलिरहेका

छौं । प्रत्येक पला विपला स्वप्नमा समेत कविता नै रची रहेका छौं । अवश्य, कहिले धूँवाको मुस्लो, कहिले दन् दन् बलाउँछौ जसरी सम्पूर्ण व्यक्तिलाई । अग्निदेव ! धन्य तिम्रो समदृष्टि !!!"

तिवारीका रचनाहरू 'शारदा' मा प्रकाशित भएकाले तथा साहित्य तर्फको उहाँको रूचि देखिएकाले अवश्यनै 'शारदा' मा प्रकाशित अरू रचनाहरू उहाँ पढ्नु हुन्थ्यो भन्ने अड्कल गर्न सकिन्छ । तर उहाँले आफ्नो 'प्रेमको परिणाम' लाई पहिलो नेपाली गद्यकविता भनेर ठोकुवा गरेको देख्ता भने अरूका रचनाहरू उहाँ हेर्दै हेर्नु हुन्न भन्ने निष्कर्ष निस्किन्छ । यो निष्कर्ष वास्तवमा असत्य हो भन्ने प्रमाण 'प्रेमको परिणाम' शीर्षकले दिन्छ किनभने यो शब्दावली १९९३ साल असारको 'शारदा' मा प्रकाशित पू. बा. नेवाको 'जीवनालोक' मा परेको छ । 'जीवनालोक' को भन्दा परिष्कृत भाषा र राम्रा उदाहरण 'प्रेमको परिणाम' ले प्रस्तुत गरे पनि झन्नै एक वर्ष कान्छो 'प्रेमको परिणाम' को प्रेरणास्रोत शैली, विषयवस्तु र शीर्षकमा 'जीवनालोक' नै हो । 'प्रेमको परिणाम' मौलिक कृति हो तर यसले 'जीवनालोक' को परम्परालाई उँभो उचालेको छ । तिवारी आफ्नो 'प्रेमको परिणाम' लाई गद्यकविता मान्नु हुन्छ भने उहाँका कविताको प्रेरणास्रोत 'जीवनालोक'पनि गद्यकविता हो । त्यस रचनाको अभिव्यक्ति यस्तो छ––

धर्म; सत्य; सभ्य, सभ्यता; उन्नत, उन्नति; असल, आनन्द ! – यी सबै किन ? के यी काल्पनिक झुकाव मात्र न हो ? मनुष्यत्वमा सधैं यो रहन्छन् र !

क्षिति, जल, पावक, समीर, गगन र विश्वलाई क्षिति, जल, पावक, समीर, गगन र विश्व जाने पछि पनि केही जान्नु बाँकि रहन्छ ? तिनीहरूमा मात्र विशेषले जान्नु के छ ?

यो सबै कसको कौतुक ? तिनकै ;
तिनीको ? आनन्दादेवी ।
तिनी छिन्, किनकि यो जीवन छ ।
यो सबै तिनको र मेरो प्रेमको परिणाम ।
तिनलाई म सपनामा देख्छु, विपनामा देख्दिन ।

१९९३ साल साउनको 'शारदा' मा पनि यस्तै शैलीमा तर राम्रो भाषामा वियोगिनी लिखित 'चित्रपट' छापिएको छ तर त्यो कविता नभएर गद्य हो । उपर्युक्त 'जीवनालोक' पनि गद्य हो । यसको अन्तिम भागमा केही कवितात्मकता झल्याकझुलुक भएको छ, तापनि यस्तो त जुनसुकै सफल गद्यलेखमा पाइन्छ नै ।

१९९२ साल माघ फागुनको 'उद्योग' मा छापिएको लक्ष्मीनन्दन शर्मा चालिसेको 'कलमी' का केही ंक्तिहरू यस्ता छन्––

के गरूँ ? लाचार छु । आफ्नो खुट्टामा आफै ढोगदिन्छु । तैपनि तारोमा गोली लाग्न शक्दैन ... के गरौं, अलमल गोत्रको ब्राह्मण जस्तो भएँ । "नवल्लो घाट नपल्लो तीरमा पुगेँ" माझीले पनि डुङ्गा ल्याएन...! जकडिएँ, बाँधिएँ, पानीको डोरीले... आगो निभाउँछु पानीले, बञ्चराले फूल टिप्छ मालीलाई, माल दिन्छ पानो मलाई ... रस चुस्दछ भुमरो, चाउरिदिन्छु साँझमा ... यै नहो मेरो कर्तव्य ? कीरा जन्म्यो, कुकूर जन्म्यो... घुम्रो ... मन्त्रो जन्में ... घुमें... चिता बनाएँ ... के गरें अब के गरूँला ?

उपर्युक्त उदाहरणमा कवितात्मकताको कुनै अंश छैन भन्न गाह्रो छ, तापनि त्यो गद्यकविता होइन । गोपालसिंह नेपालीको 'भ्रान्ति' पनि कविता होइन, गद्य मात्र हो । 'भ्रान्ति' का यी हरफहरू गद्यकविता मानिन्छन् भने सारा नेपाली गद्यलेखहरू गद्यकविता हुन्– "घुम्दा घुम्दा थाक्न पनि थालें । रूखमन्तिर बसेर केही फल

खान लागेको थिएँ कि दुई-तीनौटा मान्छे पानी भर्न भनी जलाशयतिर आउँदा रहेछन् । एउटालाई टयाप्प समातेर हिंड जाऊँ भनेको त मान्छे आफूलाई पनि नचिन्ने ! मैलाई भन्न लागे 'तँ कुन ?' म कुन त– लौ भन ?"

वास्तवमा 'भ्रान्ति' विशुद्ध गद्यमा लेखिएको कथा हो, गद्यकविता होइन । भीमनिधि तिवारीको परम्परा त्यसै हुनाले गद्यकविताको नभई गद्यको हो । यी छोटा गद्य लेखहरूको उल्लेख गरिएको हो गद्यकविता के हो भन्ने विषयलाई छर्लङ्ग पार्न । तिवारीले ठाने झैं गद्यटुक्राहरू मुछ्तैमा गद्यकविता हुँदैन, शब्दयोजनालाई उल्टयाउँदैमा गद्यकविता हुँदैन, छोटो लेख्तैमा पनि गद्यकविता हुँदैन र झन उदाहरणहरू थुप्र्याउँदैमा गद्य-कविता हुँदैन । छन्दको सचेत विरोध जसमा अभिव्यक्तिको गाम्भीर्य र केन्द्रीयताको सन्तुलन हुन्छ अनि आफ्ना हृदयका इमान्दार अनुभूतिहरू हुन्छन् गद्यकविता हुन जान्छ । छन्दको बन्धनमा स्वच्छन्द भावनालाई इमान्दारी-पूर्वक प्रकट गर्न सकिन्न, तर छन्दलाई त्याग्नुको अर्थ तिवारीले झैं साथी भाइसित बात मारे जस्तो सस्तो, फुस्केको र बोक्रे उदाहरणहरूले भरिएको गद्य प्रयोग गर्नु होइन । गद्यकविता पद्यकविता भन्दा प्रखर, कसिएको र रमाइलो हुन्छ । छन्दले मात्र त्यो बँधिएको हुन्न ; त्यसमा त अभिव्यक्तिको केन्द्रीय सौन्दर्य ल्याउन शब्दहरूको योजना बढी सचेत रूपले गरिएको हुन्छ । .

नेपाली साहित्यमा गद्यकविताको प्रारम्भ गर्ने श्रेय गोपालप्रसाद रिमाललाई नै छ । 'आमाको सपना' को संकलन गरे ताक मैले रिमालको 'रजत जयन्ती' भन्ने कवितालाई नेपाली साहित्यको पहिलो सफल गद्यकविता मानेको थिएँ । यो कविता १९९३ सालको फागुन चैतको 'शारदा' मा प्रकाशित भएको थियो । यसको विषयवस्तुको प्रतिपादनबाट प्रभावित भएर सम्पादकले यस्तो टिप्पणी समेत कविताको सिरानमा दिएका थिए– "लेखकको यस लेखलाई प्रसंशा नगरी रहन शक्तैनौं । रजत जयन्तिको सुखी दिनको शुभ अवसरले हर्ष गद् गद् भई लेखकले यो उद्‌गार निकालेका छन् ।"

मैले रिमालको 'रजत जयन्ती' लाई पहिलो सफल गद्यकविता मानेको कारण के थियो भने मेरो मनमा पू. बा. नेवाको 'जीवनालोक' र बालकृष्ण समको 'बहुलाहाले' मात्र थिएनन्, भिक्षुको 'वियोगरात्रि' पनि थियो जो १९९३ साल मङसिरको 'शारदा' मा प्रकाशित भएको थियो । पू. बा. नेवाको 'जीवनालोक' गद्यकविता नभएर गद्यलेख मात्र भए पनि र समको 'बहुलाहाले' पद्यहरूको अनौठो मिश्रणमा एक दुई ठाउँ गद्य लहरहरू भएको पद्यकविता मात्र भए पनि भिक्षुको 'वियोगरात्रि' भने गद्यकविता नै थियो । भिक्षुको 'वियोग-रात्रि' असफल भए पनि गद्यकविता हो र 'शारदा'का सम्पादकले रचनाको बारेमा यस्तो टिप्पणी गरेका थिए– "यो कविता लेखकको नेपालीमा प्रथम प्रयास हो ।" उहाँको दोस्रो प्रयास भने लयबद्ध सुन्दर कविता थियो जो १९९५ भदौ असोजको 'शारदा' मा 'प्रति' शीर्षकमा छापिएको थियो । भिक्षुको 'प्रति' का दुई हरफ यस्ता छन्–

सोचे थें म भनूला केही हृदय प्राणको अभिलाषा
सोचे थें म गरूँला पूरा, केही भन्नाको आशा

यसरी 'वियोगरात्रि' प्रथम प्रयास भएकोले र यसका रचनाकारको दोस्रो प्रयास लयबद्धतामा विकसित भएको तर रिमालको 'रजत जयन्ती' को शैली चाहिं झन झन तिक्खर हुँदै गएको अर्थात् १९९५ भदौ असोजको 'शारदा' मै रिमालको अर्को गद्यकविता 'विलौना' छापिएको देखेर नै रिमाललाई 'पहिला गद्य-कवि' नभनेर 'पहिला सफल गद्यकवि' भनिएको थियो ।

नेपालीमा पहिलो प्रयास भए पनि भिक्षुको 'वियोगरात्रि' नराम्रो गद्यकविता चाहिं होइन । यसका कति अंशहरू निकै हृदयस्पर्शी छन् । 'वियोगरात्रि' यस्तो छ––

चन्द्र ! तिमी उतै विलीन भइ जाऊ
यो रात्रि प्रियतम विहीन छ ।
हृदयको गहिरो अन्धकारका समक्ष,
यस जगतमा आउने निशीथ कालिमानै,
प्रकाश जस्तो लाग्दछ,
म यति पनि चाहान्न,
यो रात्रि प्रियतम विहीन छ ।
आलोक जस्तोको एउटा क्षीण रश्मि मात्र,
अन्तरमा ज्वाला धधकाउँछ;
म चाहन्छु,
आफ्नो वियोग रात्रिमा–
अत्यन्त प्रगाढ अन्धकार,
वाहिर र भित्र दुवै ठाउँमा ।
त्यही अन्धकारमा,
चेष्टा गर्छु,
आफूलाई लुकाउन,
त्यसैमा निहित हुन;
यस्तो किसिम संग कि–
स्वयं नै स्वयंलाई हेर्न असमर्थ भइ हालूं,
अनि व्यथा पनि असमर्थ भइ हाल्छ ।
बुझ्यौ चन्द्र !
तिमी आफ्नो प्रताप प्रदर्शनको प्रलोभन्
संवरण गर;
मेरो––
यो रात्रि प्रियतम विहीन छ ।
लौ, !
तिमी हाँस्यौ !
उपेक्षा गर्‍यौ!
यो अकिञ्चनको आकांक्षा, तुच्छ भीखमा !
यस्ता क्षुद्र याचनाका निमित्त––
चम्कन, उम्कन छाडने कुरो जस्तो अपमान !
हेर ! हेर !!
फिक्का वादलको सानो टुकडाले,
तँलाई ढाकी छोपी दिएछ, ए !
यही हो तेरो प्रताप ?
लाज पनि लाग्दैन,
फेरि मुख देखाइस् ।

बुझें !
याचना पूर्तिलाई विशालता राख्नु पर्दछ ,
त्यो तँमा छैन ।
'गर्व' र 'महानता' को विभिन्नता बुझ्,
क्षुद्रता र स्वाभाविक चञ्चलताको फरक जान्;
आ प्रकाशित हो,
आफ्नो सम्पूर्ण कलाका साथ ।
त्यसैमा हाँसेर, खेलेर भस्म हुनेछु,
यस वियोग रात्रिमा;
ज्वाला स्नान गर्छु,
तेरो जलीरहेको ज्योत्स्नामा ।
तेरो आघात,
भोगीकन, सहीकन,
तँलाइ विजित गराउँछु, निरर्थक पार्छु;
मेरो यो रात्रि प्रियतम विहीन छ ।
'वेदना' व्याप्त हुन्छ, आओस्;
'पीडा' मुटुलाई निमोठी दिन्छ, खींचोस;
ज्वाला रौं रौंमा लाग्नेछ, धधकोस्;
(यो छुच्चो चन्द्र हेर्छ,
महानताको महत्व– यही सानो कणबाट –बुझछ)
ओ! संसारको समस्त कटु भोग,
आवाहन गर्छु; आऊ ! आऊ !! व्याप्त होऊ,
म मा ;
तिमीहरूसँ संग–
आज म 'प्राण पीरको खेल' खेल्छु;
यो रात्रि प्रियतम विहीन छ ।

यस गद्यकवितामा भिक्षुका वैयक्तिक अनुभूतिहरू प्रकट भएका छन् र निश्चयनै तिवारीको 'प्रेमको परिणाम' भन्दा धेरै माथि यसको कवितात्मक सिप प्रकाशित भएको छ ।

भिक्षुको उपर्युक्त गद्यकविता प्रकाशित हुनु अगावै बालकृष्ण समका दुई तीन कविताहरू प्रकाशित भई सकेका थिए जसमा गद्यात्मकता तर्फको आकर्षण र छन्दका कठोर बन्धन प्रति सचेत विद्रोह पाइन्छन् । १९९२ साल जेठको 'शारदा' मा समका तीन हरफहरू 'त्यो' शीर्षकमा छापिएका छन् जसमा पहिलो हरफको दोस्रो भागले छन्दको मर्यादालाई एक थप्पड हिर्काएको छ । नेपाली साहित्यमा यही थप्पड चेतनशील गद्यकविताका प्रारम्भको प्रेरणास्रोत हो । त्यो तीनहरफे क्रान्तिकारी कविता यस्तो छ–

पवित्र आँसु त्यो हो जो आँसुको निम्ति रुन्छ,
पवित्र हाँसो त्यो हो जो हँसाइको निम्ति हाँस्तछ,
पवित्र प्रेम त्यो हो जो प्रेमलाइ प्रेम गर्दछ ।

अनुष्टुप् छन्दका यी हरफहरूका तेस्रा भागमा केही फरक पाइन्छ । पहिलाको दोस्रा भागमा अर्थात् 'आँसुको निम्ति रून्छ' मा एक अक्षर कम छ । दोस्रो र तेस्रोका दोस्रा भागहरूमा 'हँसाइ' र 'प्रेमलाइ' का 'इ' का खुट्टा काटिएका छन् । 'इ' को हलन्त उच्चारण त भानुभक्तका पद्यमा पनि पाइन्छ तर 'आँसुको निम्ति रून्छ' मा जस्तो एक अक्षर कम भएको अरूतिर पाइन्न । त्यसको एकै महिना पछि अर्थात् १९९२ असारको 'शारदा' मा समको 'फुटेको फूलदान' छापिएको छ जसमा छन्दको बन्धनलाई बिचैमा कोपरिएर शून्यहरूको प्रयोग भएको छ । हो, शून्यहरू भएका ठाउँमा उपयुक्त पद हुल्न पाए सलक्क छन्दोबद्ध कविताको निर्माण हुन सक्छ तर अब फूलदान फुटे झैं छन्दले फुट्नु पर्ने आवश्यकताको ऐतिहासिकतालाई भने यस कविताले सङ्केत गरेकै छ । कविताका पहिला चार हार यी हुन्–

उफ् ! ००००फूलदान नअडी आधारमा हातको
चिप्लो००जमीनमा००फुट्यो बज्रेर००००
०पानी पनि पोखियो०००००फूल सायै००
०००००चूर चूर०००००००००गयो !

यस पछि समले लेख्नु भयो ११ सिलोक भएको 'कवि र कविता' जसमा आफू अघिका पद्यकारहरूका शैलीको अनुकरण गरेर तिनको परिचय दिए पछि पुछारमा आफ्नो शैली बारे राय प्रकट गरिएको छ । यसमा के देखाइएको छ भने छन्दहरूका प्रशस्त प्रयोग नेपालीमा भई सके । यसले गद्यकविताको क्रान्ति थाल्नु पर्ने स्पष्ट संकेत दिएको छ । यसको पहिलो सिलोक अनुष्टुप् छन्दमा लेखिएका दुई हरफको छ जसमा गुमानी पन्तको अनुकरण गरिएको छ । दोस्रो सिलोक चारहरफे छ र शार्दूल विक्रीडितमा छ । यसमा 'इ्' (अर्थात् 'हलन्त इ') प्रयुक्त छ । भानुभक्त आचार्य यसमा प्रकट हुन्छन् । चौथो सिलोक सवाईमा छ र यस चारहरफे सिलोकमा नरवहादुर रानाको 'जङ्गबहादुरको सवाई' को नक्कल भएको छ । चौथो सिलोक चारहरफे छ र शार्दूल विक्रीडित छन्दमा छ जसको उद्देश्य राजीवलोचन जोशीको अनुकरण हो । पाँचौं सिलोकमा दुई हरफ छन् । ती गजलमा छन् र मोतीराम भट्टको सम्झना गराउनु तिनको काम हो । छैटौं सिलोक पनि दुई हरफे गजल हो र यो पनि मोतीराम कालसितै सम्बद्ध छ । सातौंमा चार हरफ भुजङ्गप्रयात छन्दमा छन् जसले शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलको सम्झना गराउँछन् । आठौंका चार हरफ वसन्ततिलका छन्दमा छन् र ती लेखनाथ बारे बोल्छन् । नवौंमा दुई हरफ छन् जो आर्या छन्दमा छन् र ती सोमनाथ शर्मालाई अघि सार्न सफल भएका छन् । दशौंका चार हरफ तोटक छन्दद्वारा धरणीधर शर्मालाई उभ्याउँछन् । अन्तमा सम आफैंको चित्रण यस्तो छ–

छन्दानुप्रासको भारी यो निर्धो बोक्न खोज्दछ
सक्तैन, अनि दौडन्छ जथाभावी । कता टिपी
पैयाँमा कविता खान्छ ठूलो ठक्कर, गिर्दछ
भूईंमा च्यापु ठोकेर !

उपर्युक्त कविता १९९२ साल भदौको 'शारदा' मा छापिए पछि छन्दको विरोध गर्ने र नियम पालन नगर्ने भन्ने आरोपहरू सम माथि ओइरिए । समको पक्षमा 'शारदा' को १९९२ साल भदौकै सम्पादकेली लेख यसरी आयो– "तुक्का र लय मिलाएर भनेको वाक्यलाई मात्र कविता र त्यसको रचयितालाई कवि सम्झने भ्रम धेरैले गर्दछन् । तुक्का (अनुप्रास) र लय (छन्द) पातालका कुरा हुन्, कविता आकाशको । यी दुबैको मेल भए 'सुन माथि सुगन्ध' को लोकोक्ति चरितार्थ हुन्छ । कदाचित् मेल भएन भने पनि सुन, सुनतै हो, त्यो अर्को धातुमा गनिंदैन । बरु लयमा र अनुप्रासमा जो मिठास हुन्छ, त्यस मिठासलाई यत्किञ्चित् कवितामा गने हुन्छ, नत्रता अरू साधारण अवस्थामा, तुक्का र लयलाई हटाइदिएका खण्डमा पनि, जो मानव हृदयको उद्गार बाँकी

रहन शक्तछ, त्यै कविता हो ।......अहिले सम्म मौसूफ बाबु साहेब[□] का धेरै जस्तो रचनालाई हाम्रा साधारण गिदीले बुझिनशक्नु गाहारो मात्र हामीले पाएका थियौं, तर यो पद्य[*] मा वहाँका सरल लेखको चमत्कार प्रत्यक्ष पाइन्छ ।"

यसरी सम्पादकले पक्ष लिंदा पनि भएन । परम्पराको विरोध गर्दा हुने विरोधहरू मडारिए । १९९२ साल असोजको 'शारदा' मा लगत्तै 'अनर्थ' शीर्षकमा कृष्णप्रसाद नेपालको पुङ न पुछरको यस्तो पद्यकुरो छापियो –

छन्द शास्त्रहरूको त्यो, छन्द त्याग गरी अज्ञ
विदेशी छन्द लेख्ने यी, कविजीलाइ धन्य छ (१)
कस्तो विचित्रको लेख, नक्कली कविहेरुको
देखेर मुस्कुराऊँछन्, सक्कली कवि ती अहो (२)
जस्लाई शास्त्रको पत्ता, हेर लौ छैन एक् रति
कविमा गनिने ऐल्हे नक्कली कविहेरु ती (३)
नक्कली कविको सामू, सक्कली कवि मन्द छन्
सक्कली कविलाई ता, नक्कली कवि भन्दछन् (४)
कम्तिछौं हामी क्वै भन्दा, कविता गर्न लाइ लौ ?
भन्दै गुड्डि लडाएर, नक्कली कवि हिंड्छ लौ (५)
कैयौं दिन मिहींनत्ले, लेखेका कविता महाँ
नक्कली कविको पद्‌वी, दिने श्रीशारदा यहाँ (६)
यस्तो भए पछि मौका, किन चुक्नु कवी हुन
आओ आओ मिली हामी, गरूँ झट् कविता कन (७)

यस्तै अनर्थका कुराहरू भरेर पद्य लेख्ने मन्दबुद्धिकै विरोधमा सम उभिनु भएको थियो । यस पद्यको शब्द योजना, यसको शैली र यसमा व्यक्त विषयवस्तु हेर्दा त्यति बेलाका पाठकहरूलाई अवश्यनै साँचो भन्यो भन्ने लाग्दो हो तर हामी आज हाँस्छौं । यसरी सचेत बनाउनमा सचेत समको सचेत क्रान्ति उत्तरदायी छ भन्ने कुरा लाई हामीले बिर्सनु हुँदैन ।

अनि १९९३ साल कात्तिकको 'शारदा' मा समले अर्को चटयाङ पार्नु भयो 'बहुलाहाले' प्रकाशित गरेर । यसको पहिलो सिलोक यस्तो छ ––

सुख !
तँ भागी रहेछन्, म खोजी रहेछु ।
पगालें सुनको लाप्सा, डाडूले भित्र खोतली
खारी रहें; माछपुछ्रे आगोको लप्का हावामा छद् ––
पटाइरह्यो अनि रिसायो; कालको कालो अनुसारमा
बाहिर निस्केको सेतो दाह्रा रातो आँखा सुन्तलारङ्गी
जिब्रो भने हुने ती ज्वालाले आपसमा धक्का मार्दै

□ राणाकालमा राणाहरूलाई 'मौसूफ', 'बाबुसाहेब', 'गरी बक्स्यो' जस्ता शब्दहरू प्रयोग गर्नु पर्थ्यो र राणा हुनाले त्यस ताक बालकृष्ण सम पनि तिनै शब्दहरूद्वारा सम्बोधित हुनु हुन्थ्यो ।

* "कवि र कविता" ।

पूरा तातो गराई क्रमसँग सहजै त्यो खरानी बनाए ।
धनी सुख !
केलाएँ कति वर्ष वर्ष लहरै सानो खरानी पनि,
फोडें, भिन्न गरें, रुँदै फुकिफुकी हावा तुल्याएँ अनि;
दौडें पछि पछि,
सुख ! –
तँ भागी रहेछस्, म खोजी रहेछु ।

'बहुलाहाले' मा गद्यकविताको छनक छ तर सममा छन्दहरूप्रति विरोध हुँदा हुँदै पनि आकर्षण बाँकी नै देखिन्छ । एक्कै चोटि सम्पूर्ण रूपले गद्यकविता उहाँमा फुर्न सकेन । छन्दको लागोले उहाँलाई पटक्कै छोड्न मानेन । यस कवितामा संस्कृतका विभिन्न छन्दहरू प्रयुक्त छन् । एक वा दुई हरफहरूमा एउटा छन्द, अनि अरू एक दुई हरफमा आधी छन्द गर्दै गद्यकविताका केही पंक्ति समेत जोडी बेछन्द, बेलय र बेछाँटको पद्यकविता उहाँले लेख्नु भयो । 'बहुलाहाले' भन्ने शीर्षकको ढाल लगाएर उहाँबाट यस्तो दोधारको प्रयोग हुन गयो । २००३ साल माघमा गएर उहाँ 'अनुकरण' (गद्यपद्यात्मक) 'शारदा' मा निकाल्न पुग्नु भयो । त्यतिन्जेलमा गोपालप्रसाद रिमालका प्रसिद्ध गद्यकविताहरू 'आमाको सपना' (२००० कात्तिक), 'तिमी र म' (२००० पुस), 'यो के ?' (२००१ फागुन चैत) र 'सपनामा' (२००३ पुस) 'शारदा' ले छापी सकेको थियो । अनि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका 'साँढे' (२००३ फागुन चैत), 'प्रभुजी भेडो बनाऊ' (२००४ वैशाख जेठ), 'भाँचूं कि कलम ?' (२००४ असार) र 'जूनकीरी' (२००४ साउन) जस्ता गद्यकविताहरू 'शारदा' मा प्रकाशित भए पछि मात्र बालकृष्ण समका सम्पूर्ण रूपले गद्यकविता भन्न सकिने कृतिहरू 'ईश्वर' (२००४ कात्तिक), 'नेपाल आमासित झगडा' (२००६ असार) र 'स्वास्नीमान्छे' (२००७ वैशाख साउन) 'शारदा' मा छापिए । भिक्षुको 'वियोगरात्रि' लाई छोडेर समभन्दा अघि सफल गद्यकविताहरू लेख्ने कविहरू लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा र गोपालप्रसाद रिमाललाई मान्नु पर्छ । त्यति मात्र होइन, उहाँले भन्दा अघि उहाँका छोरा जनार्दन समले गद्यकविता लेख्नु भएको रहे छ ।

माथिको कुरालाई ध्यानमा राखेर नै मैले गोपालप्रसाद रिमाललाई 'पहिला सफल गद्यकवि' भनेको थिएँ । तर यस पालाको पुराना लेखकहरूका कृतिहरू खोज्ने क्रममा म 'गोरखापत्र' का पुराना अङ्कहरू हेर्न पुगें जसको अध्ययनबाट मेरो तर्कलाई पुष्टि दिने प्रमाण मलाई प्राप्त भयो । मैले कविता मान्न नसकेको पू. बा. नेवाको गद्यलेख 'जीवनालोक' (१९९३ असार) भन्दा पनि पुरानो, समको छन्द गिजोलिएको 'बहुलाहाले' (१९९३ कात्तिक) भन्दा पनि अघिको र मैले सफल गद्यकविता नमानेको भिक्षुको 'वियोगरात्रि' (१९९३ मङ्सिर) भन्दा पनि जेठो गद्यकविता पाइयो । त्यो गद्यकविता छापिएको थियो १९९२ साल फागुन १६ गतेको 'गोरखापत्र' मा र त्यसको शीर्षक थियो 'कविको गान' अनि त्यसका लेखक हुनु हुन्थ्यो नेपाली साहित्यका पहिला गद्यकवि गोपालप्रसाद रिमाल । 'कविको गान' यो हो––

एक जङ्गलमा पक्षी वर्गले
'कन्सर्ट पार्टी' धुमधाम रचे
कविलाई हराउने उद्देश्यले;
कोइली 'कोहो' को पञ्चम सूरमा
मयूर छम छम छम गरी नाच्ने,
तित्रा सूर-ताल मिलाउने,

यहाँ यस्तो थियो ।
कवि पनि डुल्दै
नजिकैको नदीतीरमा बसे,
अनि आफ्नो टिपको सूरमा
गाए एक अमूल्य गान ।
कोइली लुकी, मयूर रूख चढी
तित्रा पनि अलि अडेर बसी ।
मृगराज मृगशावक चाट्न लागे,
डमरू गजसित नाच्न;
बाजले छाड्यो माछा मार्न ।
निडर माछाहरूले भने--
'गाउनु होस्, कविजी ! नमस्ते !'

यस कवितामा कविको महत्तालाई प्रदर्शित गरिएको छ । कविता प्रकृतिका सुन्दर लयहरू भन्दा पनि सुन्दर, गुणी गानहरूभन्दा पनि हितकर तथा निर्दोष जीवहरूको प्रेरणा हो भन्ने कुराको रमाइलो अभिव्यक्ति यसमा पाइन्छ । प्रकृतिका योगदानहरूमा कविताको जस्तो अमृतमयता हुँदैन र प्रकृति भन्दा कवि ठुलो हो भन्ने भावनै रिमालबाट यस कवितामा प्रकट भएको छ । यस कविताका क्रान्तिकारी विशेषताहरू यसरी दुई छन् । पहिलो विशेषता हो यसको शैली । नेपाली साहित्यको यो पहिलो गद्यकविता हो । दोस्रो विशेषता यसको विषयवस्तु हो । रिमालको समयमा लेख्ने अरू कविहरू रोमान्सेली पलायनवादबाट प्रभावित छन् । राणाकालीन बेथितीहरूबाट वाक्क भएर उनीहरू प्रकृतितर्फ खिचिएका छन्, प्रकृतिको शरणमा पुगेका छन् र उनीहरूले प्रकृतिमा प्रेरणा, समस्याको समाधान र शान्ति खोजेका छन् । तिनीहरू प्रकृतिको सौन्दर्यमा रमाएका छन् र तिनीहरूले प्रकृतिको काखमा जाँदा आफ्ना सामाजिक र व्यक्तिगत पीडाहरूलाई बिर्सेका छन् । तिनीहरू प्रकृतिबाट सम्पूर्ण रूपले प्रभावित भएका छन् । तर रिमालमा भने नौलो विचारले 'कविको गान' देखिनै आँकुरो हालेको देखिन्छ । प्रकृतिमा आत्मसात् भएर त्यसैबाट प्रभावित हुने पलायनवादको विरोधमा कविको महत्ता माथि जोड दिई कविले पो उल्टो प्रकृतिलाई प्रभावित पार्न सक्छ भन्ने कुरो उहाँले देखाउनु भएको छ । यसरी मानवको मूल्यलाई प्रकृतिको मूल्य भन्दा माथि राखेकैले रिमालको यो कविता नेपाली साहित्यको अमूल्य रचना भएको छ । अभिव्यक्तिमा नौलोपना, विषयवस्तुमा नौलोपना र शैलीमा नौलोपना भएको यो कविता पाइए पछि अब नेपाली गद्यकविताको प्रथम प्रयोगकर्ताको विषयमा हुने विवादको टुङ्गो लागेको मान्नु पर्छ । अब हामी निर्धक्कसित अहिले सम्मका खोजको आधारमा यस्तो निर्णय निकाल्न समर्थ भएका छौं--

पहिलो नेपाली गद्यकविता–'कविको गान' (१९९२ फागुन) गोपालप्रसाद रिमाल;
दोस्रो नेपाली गद्यकविता–'वियोगरात्रि' (१९९३ मङ्सिर) भिक्षु;
तेस्रो नेपाली गद्यकविता– 'रजत जयन्ती' (१९९३ फागुन चैत) गोपालप्रसाद रिमाल;
चौथो नेपाली गद्यकविता– 'बिलौना' (१९९५ भदौ असोज) गोपालप्रसाद रिमाल;
पाँचौं नेपाली गद्यकविता– 'कुलिन घाट' (१९९५ चैत) गोपालप्रसाद रिमाल;
छैटौं नेपाली गद्यकविता– 'मृत्यु' (१९९६ असार) गोपालप्रसाद रिमाल;
सातौं नेपाली गद्यकविता– 'प्रश्न' (१९९९ भदौ) गोपालप्रसाद रिमाल;
आठौं नेपाली गद्यकविता– 'आमाको सपना' (२००० कात्तिक) गोपालप्रसाद रिमाल;

नवौं नेपाली गद्यकविता– 'हार' (२००० मङ्सिर) विजय मल्ल;
दसौं नेपाली गद्यकविता– 'तिमी र म' (२००० पुस) गोपालप्रसाद रिमाल;
एघारौं नेपाली गद्यकविता– 'यो के ?' (२००१ चैत) गोपालप्रसाद रिमाल;
बाह्रौं नेपाली गद्यकविता– 'संज्ञना' (२००२ साउन) जनार्दन सम;
तेह्रौं नेपाली गद्यकविता– 'भेट' (२००२ भदौ) गोपालप्रसाद रिमाल;
चौधौं नेपाली गद्यकविता– 'दन्त्यकथा' (२००२ मङ्सिर) गोपालप्रसाद रिमाल;
पन्ध्रौं नेपाली गद्यकविता– 'सपनामा' (२००३ पुस) गोपालप्रसाद रिमाल;
सोह्रौं नेपाली गद्यकविता– 'साँढे' (२००३ चैत) लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा;
सत्रौं नेपाली गद्यकविता– 'प्रभुजी भेंडो बनाऊ' (२००४ जेठ) लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा;
अठारौं नेपाली गद्यकविता– 'भाँचूं कि मेरो कलम' (२००४ असार)लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा;
उन्नाइसौं नेपाली गद्यकविता– 'जूनकीरी' (२००४ साउन) लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा;
बीसौं नेपाली गद्यकविता– 'ईश्वर' (२००४ कात्तिक) बालकृष्ण सम ।

माथिको टिपोटबाट गोपालप्रसाद रिमालको विषयको मैंले लेखेको कुराको राम्ररी पुष्टि हुन्छ र यसले उहाँलाई नेपाली साहित्यका 'प्रथम' र 'प्रथम सफल' गद्यकवि प्रमाणित गर्छ ।

*

अनुवादको सिद्धान्त

सरोज कुमार शाक्य

साहित्यमा अनुवादको पनि उतिनै महत्व छ जति मौलिक लेखाइको छ । साथै, साहित्यमा विभिन्न क्षेत्र र हांगाहरूका आ-आफ्ना सिद्धान्त र सीपहरू भए झैं, अनवादको पनि आफ्नो सिद्धान्त छ र यो पनि एउटा सीप हो, एउटा कला हो । अझै भन्ने हो भने, अनुवाद अझै गाह्रो कला हो । कारण, मौलिक लेखाइमा एउटै भाषामा अधिकार भए पुग्छ । तर अनुवादमा दुइटै भाषामा अधिकार आवश्यक हुन्छ । यदि दुई भाषा मध्ये कुनै एउटा भाषामा अलिकता मात्र पनि कमजोरी भयो भने अनुवादक सफल हुन सक्तैन । अनुवाद कलाको सम्बन्धमा बौद्धिकताको जति आवश्यकता पर्छ, अथवा बौद्धिकताको जति महत्व छ, त्यत्तिकै भाषा विज्ञताको आवश्यकता र महत्व छ । तल हामी, अनुवाद कलाको सम्बन्धमा यसको आवश्यकता, बौद्धिकता र भाषा-विज्ञता तीनै पक्षमाथि अलग अलग विचार गर्नेछौं ।

अनुवाद र अनुवाद-कलाको आवश्यकता

अनुवाद र अनुवाद-कलाको आवश्यकता पनि त्यतिकै छ जतिको मौलिक लेखन र त्यसको कलाको । झट्ट हेर्दा आफ्नो मौलिकता नभएको, केवल अनुकरण जस्तो लागे तापनि अनुवाद-साहित्यको महत्व र आवश्यकता-लाई अनेक दृष्टिले मान्न सकिन्छ र मानिएको पनि छ । संसारमा प्रत्येक विकसित र सभ्य देश चाहे त्यो प्राचीन दृष्टिले होस् वा आधुनिक दृष्टिले, त्यस देशको आफ्नो साहित्य-भण्डार हुन्छ । विभिन्न कालमा, विभिन्न खालका साहित्यिक धाराहरू बगेका हुन्छन्, विचारक र कविहरू निक्लेका हुन्छन्– आ-आफ्ना देशका जीवन र समाजको धरातल र पृष्ठभूमिमा । त्यसैले एक देशले अर्को देशलाई बुझ्नलाई अथवा एक देशको जन-समाजले अर्को देशको जनसमाजसंग चिनारी गर्नलाई त्यस देश वा जन-समाजभित्र उब्जिएको र विकसित भएको साहित्य-धारालाई अध्ययन-मनन गर्नु नितान्त आवश्यक हुन्छ । यस दृष्टिकोणले हेर्दा थाहा हुन्छ, अनुवाद र अनुवाद-कलाको आवश्यकता र महत्व के छ ।

जहांसम्म विदेशी साहित्यको अध्ययन-मननको प्रश्न छ, सबैले विदेशी भाषा जानेका हुँदैनन्, सबैले

जान्नु सम्भव पनि हुँदैन र जानेर साद्धे पनि छैन । त्यसमा पनि विदेशी भाषा थेर-थोर बुझ्न सके तापनि, त्यसमा लेखिएको साहित्यलाई बुझेर अनुभव गर्न सक्नु एउटा कठिन कुरा हुन्छ । त्यसैले विदेशी भाषा नजान्ने, र थेर थोर जानेर पनि ठीकसंग बुझेर अनुभव गर्न नसक्ने, यो दुवै थरिले विदेशी भाषामा भएको साहित्यको रसास्वादन गर्दै त्यसमा भएको ज्ञान-निधि प्राप्त गरेर, धनी किन नहुने ? त्यसैले कुनै देश र समाजलाई साहित्य-द्वारा समृद्ध तुल्याउँदै, त्यसको रसद्वारा रसिलो, आनन्दमय र सुखी पार्नुछ भने, आफ्नो देशका आफ्नै मौलिक साहित्यको भरपुर सिर्जना गर्नुको साथसाथै बिदेशी साहित्यलाई पनि धमाधम ओसार्नुपर्छ । यसो गर्नलाई अनुवाद र अनुवाद-कलाको खांचो अवश्य पर्छ ।

संसारमा सबै समृद्ध भाषा र साहित्यहरू केवल आफ्नै मौलिकताले मात्र समृद्ध भएका हाइनन् । तर अरू भाषा र साहित्यलाई पनि भित्र्याएर, तिनलाई पचाएर समृद्ध भएका छन् । उदाहरणको लागि लिउँ अंग्रेजी फ्रेन्च, जर्मन, आदि समृद्ध भाषाहरू र तिनमा भएका साहित्य । हामी धेरैले जानेसुनेको अंग्रेजी भाषाकै विषयमा विचार गरौं । अंग्रेजीमा संसारको कुन भाषाको शब्द लिइएको छैन ? यस्ता कमै मुलुक र जाति होलान्, जसका भाषाका शब्दहरू अंग्रेजीमा भित्र्याइएका छैनन् । त्यस्तै अंग्रेजी साहित्य पनि अनुदित अन्तर्राष्ट्रिय साहित्यले भरिएको छ । संसारका जम्मै देश र जातिका असल र अमूल्य कृतिहरू अंग्रेजी भाषामा अनुवाद गरिएका छन् । उदाहरणको निमित्त संस्कृत साहित्यका जम्मै जस्तो अमूल्य कृतिहरू अंग्रेजीमा अनुदित छन् । संस्कृत भाषा र साहित्यका बडे बडे विद्वान अंग्रेजहरू पाइन्छन् । यस्तै कुरा फ्रेन्च,जर्मन, जापानी र चिनीया आदि विकसित भाषा-हरूका विषयमा भन्न सकिन्छ । यिनले अन्तर्राष्ट्रिय साहित्यको महत्व र आवश्यकतालाई बुझेका छन् । आज-काल भारतीयहरूले पनि अन्तर्राष्ट्रिय साहित्यलाई आफ्नो हिन्दीमा निकै भित्र्याइसकेका छन् र यस दिशामा धे काम गरिरहेका छन् । हामी नेपालीहरू मात्र किन पछाडि ? के हामीले अन्तर्राष्ट्रिय साहित्यको महत्व र आवश्यकतालाई बुझेका छैनौं ? शायद नेपाली शिक्षितवर्गले यस महत्व र आवश्यकतालाई बुझ्दै नबुझेका त होइनन् । तर यस क्षेत्रमा अझै संगठित रूपमा आवश्यक कार्य हुन सकेको छैन । अव हामीले यस क्षेत्रमा जुन जांगर र जमर्को देखाउन थालेका छौं, यो नेपाली भाषा र साहित्यको निम्ति अति शुभ कुरा हो ।

अनुवाद-कलामा बौद्धिकता

साधारण दृष्टिले हेर्दा "अनुवाद" भनेको एउटा पुस्तक वा एउटा लेखमा जस्तो लेखिएको छ, त्यसैलाई अर्को भाषामा उल्टाइदिनु त हो । त्यसमा अनुवादकले आफ्नो बुद्धि खियाउनु पर्ने होइन । भाषा जाने पुगिहाल्छ । तर अनुवादलाई यसरी हेर्नु, अनुवाद-कलाको महत्व नबझ्नु, अनुवाद-कलाको सिद्धान्त थाहा नपाउनु हो । जसले अनुवादको महत्व बुझेको हुन्छ, त्यसको सिद्धान्तको धेर- थोर ज्ञान राख्तछ, उसले अनुवादलाई मौलिक लेखाइ भन्दा कम गाह्रो होइन, अझबढी गाह्रो सम्झन्छ ।

बौद्धिकताको सम्बन्धमा अनुवादकको दिमाग "एक्सरे" जस्तो हुनुपर्छ । उसले मूल लेखकलाई टिप्न सक्नुपर्छ, उसभित्र भिज्न सक्नुपर्छ । यतिले नपुगेर, उसले मूल लेखकलाई उसकै सिद्धान्त र कलाको दृष्टिले पारख गर्नको साथसाथै, आफ्नो निजी सिद्धान्त र कलात्मक दृष्टिकोणहरूले र साथै अरू विभिन्न सिद्धान्त र कलात्मक दृष्टिकोणहरूद्वारा पनि पहिले पारख गर्न सक्नुपर्छ । यति गर्न नसकिकन कोही सफल अनुवादक बन्न सक्तैन । माने, अनुवादक, अनुवादक मात्र होइन, उ पारखी पनि हो । त्यसैले सफल अनुवादक, सैद्धान्तिक दृष्टिले भाषा-उल्थाकार मात्र नभएर, विचारक पनि हुन्छ ।

अनुवाद अनुकरण होइन । न यो फोटोग्राफी हो, न सिकेर, तालीम प्राप्त भएर नै कोई सफल अनुवादक बन्न सक्छ । सफल अनुवाद-कलाले प्रतिभा खोज्छ । जो अनुवाद-कलामा सफल हुन्छ उ मौलिक

लेखन-कलामा पनि त्यतिकै सफल हुनसक्छ । त्यसैले मौलिक प्रतिभा बिना सफल लेखक बन्न नसकिने मात्र होइन, सफल अनुवादक पनि बन्न सकिन्न ।

मानिसको बुद्धि प्रतीकात्मक हुन्छ । अर्थात् बुद्धि प्रतीकहरू माथि आधारित हुन्छ । त्यस्तै, भाषा पनि मानिसले लगाउने अर्थहरूको प्रतीक-समूह हो । अर्थात् भाषाको प्रत्येक शब्द एक वा अनेकार्थको प्रतीक हो । त्यसैले विभिन्न व्यक्तिहरूद्वारा भाषाको प्रयोग र अध्ययन गर्दा र अर्थ लगाउँदा समानता हुँदैन, हुन्छ विभिन्नता । यस्तो विभिन्नता कसैका बीच थोरै र कसैका बीच धेरै हुन्छ । तर विभिन्नता हुन्छ अवश्य । यो विभिन्नता मूलतः प्रतिकात्मक छाप (Symbolic impression) को विभिन्नता हो । यसबाट सिद्ध हुन्छ, बौद्धिक दृष्टिले अनुवाद-कला कति कठिन छ । किनभने अनुवादकले मूल लेखकको प्रतीक-बोध समात्न नसकिकन उसले लेखक-लाई छिचोलेर बुझ्न सक्तैन । यसरी बुझ्न नसकिकन अनुवाद गर्दा कसैको लेखाइको आत्मा नटिपिकन, केवल शरीरको छापा उतार्नु मात्र हुन्छ । यसरी हेर्दा, अनुवाद-कलासंग बौद्धिकताको सम्बन्ध कति गहिरो रहेछ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

अनुवाद-कलाको बौद्धिक पक्षमाथि विचार गर्दा, यसको कला-पक्ष माथि नै पनि विचार गर्नु युक्ति-संगत हुन्छ । यस प्रसंगमा पहिले त साहित्य कलामाथि नै विचार गर्न आवश्यक छ । साहित्य कलाको सिद्धान्त र शैली विशेष गरी दुई प्रकारका विन्यासहरूमाथि आधारित छन् । यी हुन एक, भाव विन्यास र दुई, शब्द-विन्यास । शब्द-विन्यास र भाव-विन्यासको बीच जुन तादात्म्य हुन्छ, त्यो तादात्म्य चिनी र त्यसमा भएको गुलियोको जस्तो हुन्छ । त्यो छुट्टिन्न । त्यो अलगिन्न । अनि यस तादात्म्यको माध्यम हुन्छ, प्रतीक-बोध । अब क्रमशः राख्ता आउँछन्, भाव, संकेत, प्रतीक-बोध र भाषा । विकासवादी दृष्टिकोणले हेर्दा, भाषाको विकास सबभन्दा पछि हुन्छ ।

यसरी, साहित्यमा भाव-विन्यास र शब्द-विन्यास सम्बन्धी जे-जति पनि सैद्धान्तिक कुराहरू छन्, तिनको मर्म बुझ्नु मौलिक लेखन-कलामा मात्र होइन, अनुवाद-कलामा पनि आवश्यक हुन्छ । अनुवादकले कुनै लेखकको शब्द-विन्यास र भाव-विन्यासको तदात्म स्वरूपलाई छिचोल्न, त्यसलाई उसले बुझेर मात्र पुग्दैन, अनुभव पनि गर्न सक्नु पर्छ । भाषा र साहित्यको सम्बन्धमा, बुझ्नु र अनुभव गर्नु बेग्ला-बेग्लै कुरा हुन् । कसैले कुनै लेखकलाई बुझेर पनि अनुभव गर्न नसकेको हुन्छ । भाषामा पनि हामी कुनै विदेशी भाषा सिकेर त्यसलाई हामी बुझ्न सक्छौं, तर अनुभव गर्न हम्मेसी सकिन्न । त्यसैले बुझ्नु एउटा कुरा हो , अनुभूति अर्कै कुरा हो । बुझ्नु दिमागको कुरा हो, अनुभूति हृदयको कुरा । यी दुवैको साम्य र तादात्म्यबाट नै सफल मौलिक लेखन-कला जस्तै सफल अनुवाद-कला पनि जन्मन्छ ।

अनुवाद-कला र भाषा-ज्ञान

अनुवाद-कलामा बौद्धिकताको प्रश्न जस्तै भाषाको प्रश्न पनि ज्यादै महत्व पूर्ण छ । जस्तै माथिनै भनियो, मौलिक लेखाइमा एउटा भाषामा अधिकार भए पुग्छ, तर अनुवादमा दुइटै भाषामा अधिकार हुनुपर्छ । दुइटै भाषामा समान अधिकार नभइकन अनुवाद सफल हुन सक्तैन ।

भाषामा अर्थ मात्र हुँदैन संगीत पनि हुन्छ । प्रत्येक भाषा यस दृष्टिले संगीतात्मक र रागात्मक हुन्छ । भाषामा हुने यस्तो संगीत र रागात्मकता प्रत्येक भाषामा आफ्नै किसिमको हुन्छ । नेपाली भाषाको संगीत र रागात्मकता आफ्नै किसिमको छ भने, नेवारीको आफ्नै छ । त्यस्तै, अंग्रेजी, फ्रेन्च, जर्मन, जापानी, चिनीया, सबै भाषाहरूमा आ-आफ्ना संगीत र रागात्मकताको लहरी हुन्छ । भाषाको सच्चा ज्ञान किताबी अध्ययनले मात्र सम्भव हुँदैन । किनभने, किताबी अध्ययनबाट कुनै भाषाका शब्दहरू सिकिंदा, लिपि नै यसको माध्यम हुन्छ ।

अर्थात् अक्षर र हिज्जेबाट नै विशेष गरी शब्द-ज्ञान हुन्छ । ती शब्दहरूका ठीक ठीक उच्चारण जान्न सम्भव हुँदैन । त्यसैले, ती शब्दहरूमा जुन संगीत र रागात्मकता हुन्छ, त्यसलाई टिप्न सकिन्न । त्यसो हुँदा भाषाको स्वभावको दृष्टिले केवल किताबी ज्ञान मात्र अपूर्ण रहन जान्छ ।

प्रत्येक लिखित भाषा, मेरो विचारमा, तीन प्रकारका हुन्छन् । एक, वैयाकरण भाषा, दुई, साहित्यिक भाषा र तीन, जन-भाषा । साहित्यिक भाषाको धारा वैयाकरण भाषा र जनभाषाका दुई किनारका माझबाट बहन्छ । व्याकरणको भाषा वैयाकरणहरू मात्र धेरै फत्फताउँछन् । त्यसैले भाषाको असली ज्ञानको निम्ति, भाषाका यी तीनै रूपमा भिजिन आवश्यक छ । यी तीनै रूपको समावेश र त्यसको बोधबाट कुनै भाषाको अर्थ-ज्ञान मात्र होइन, त्यसको काव्यात्मक र संगीतात्मक अनुभूति पनि पाइन्छ । यसरी, कुनै भाषाको शब्द-ज्ञानको सायसाथै त्यसको काव्यात्मक र संगीतात्मक अनुभूति समेत पाइएपछि नै सांचो अर्थमा त्यो भाषा जानेको मान्न पर्छ । यसबाट सिद्ध हुन्छ, कुनै एक भाषा-भाषीलाई अर्को बिदेशी भाषा सिकेर त्यो सांच्चै जान्न सजिलो कुरा छैन । यसको माने, कुनै भाषा सांच्चै जान्नलाई त्यही भाषा-भाषीहरूको समाजमा पसेर संगत नगरिकन जानिन्न । कारण कुनै न कुनै भाषाको चल्तीरूप वा लोकरूप र त्यसको संगीतात्मक-रागात्मक रूप त्यही भाषा-भाषी जनताले बोल्ने भाषामा हुन्छ । त्यही भाषा बोल्ने जनताले बोलेको भाषा नबुझिकन, नसुनिकन, भाषाको सांचो लोक-रूप र प्रकृति थाहा हुँदैन । त्यही भाषा बोल्ने जनताको समाजमा पसेर त्यस भाषाको प्रकृति र संगीतको बोध भएपछि मात्र त्यस भाषाको ज्ञानमा आत्म विश्वास पनि बनाउन सकिन्छ ।

हामीले सानै देखि सुनेको, जानेको र बोलेको मातृभाषा वा राष्ट्रिय भाषाले हाम्रो अनुभूतिलाई जसरी छुन्छ,त्यसरी सिकेर जानेको बिदेशी भाषाले छुन सक्तैन । यद्यपि त्यस भाषाको ज्ञान जतिसुकै होस् । यसको के कारण ? यसको कारण हो भाषाको ध्वनि, त्यसको संगीत र रागात्मकता । सांचो भाषा-ज्ञानको माध्यम आंखा होइन कान हुन्छ । लिपि-प्रतीक होइन, ध्वन्यात्मक प्रतीक हुन्छ । त्यसैले सच्चा भाषा-ज्ञान कानले टिप्तछ, आंखाले होइन ।

आफ्नो भाषामा हामी जस्तो अनुभूति पाउँछौं त्यस्तो सिकेर जानेको बिदेशी भाषामा नपाउनेको कारण हो-सानै देखि ध्वन्यात्मक रूपमा आफ्नो भाषा, हाम्रो मस्तिष्क, हाम्रो चेतना र अनुभूतिमा, लय भैसकेको हुन्छ । त्यसैले हामी आफ्नो भाषामा धेरै अनुभूति पाउँछौं । त्यसकारण, बिदेशी भाषाको ज्ञानमा पनि हामीले अनुभूतिशील बन्नलाई ध्वन्यात्मक रूपबाट त्यसलाई आफ्नो चेतना र अनुभूतिमा लय गराउन सक्नुपर्छ । त्यसको ध्वन्यात्मक (Phonetical) प्रकृति र संगीतको अनुभूतियुक्त बोध हुनुपर्छ, अनि मात्र त्यस भाषामा पनि हामी शब्द मात्र होइन अनुभूति र संगीत पनि भर्न सक्छौं । अनुवाद-कला र भाषाको सम्बन्धमा यस कुराको विचार अवश्य गरिन्छ ।

★

प्रज्ञा के हो ?

वदरीनाथ भट्टराई

अनन्त शब्द हुँदा हुँदै एउटा प्रज्ञाको चर्चाबाट के लाभ होला ? भन्ने प्रश्न आउनु स्वाभाविकै हो, तर के व्यावहारिक सत्ता के पारमार्थिक सत्ता दुवैको साधक प्रज्ञा भएकोले भित्रसम्म गहिरिन नसके पनि उसको गुण गाएर कृतज्ञता देखाउने प्रयास मात्र हो । सारा वेदहरूले एउटै प्रणवको व्याख्या गरिरहेका हुनाले पनि कलम चलाउने उत्साह आएको हो । हो, यहाँ गुलियो नपुगेको होला, सुगन्ध नआउला, रूप पनि मन पर्दो नहोला; तैपनि सुदामाको कनिकालाई कृष्णले झैं पाठकहरूले ग्रहण गरिदिनुहुनेछ । किन भने सबभन्दा ठूलो हो हार्दिक भाव । त्यो यदि बागमतीको जल जस्तै शुद्ध र नरिवल जस्तै स्नेह र माधुर्य भरिएको छ भने अमृतभन्दा पनि मीठो हुन्छ ।

यहाँ "सत्यं ब्रूयात्" को पक्ष पाइए तापनि "प्रियम ब्रूयात्" प्रवाह नपाइएला, तैपनि आफ्नै धूनमा लागिरहेको हुँदा कला आफ्नो लागि भन्ने सिद्धान्तको पछि लागेको छु । यो युग सुहाउँदो होइन भन्ने आवाज कतैबाट आउँला, तर निवेदन गर्छु यो सदाको लागि उपयोगी छ । आनन्दको रस कहिले अनुपयोगी होला र ? कुनै व्यक्ति भन्नु होला, "यो त कल्पनाको आकाशमा महल बनाउने आदर्शवाद हो ।" तर बिन्ती चढाउँछु, "यसमा बिलकुल यथार्थता छ, वरू अंध्यारो गल्लीको दुर्गन्ध यहाँ पाउनु हुनेछैन ।"

प्रज्ञाको एक अर्थ सरस्वती हो भने उहाँसंग प्रार्थना गर्छु, "प्रज्ञाको अर्को अर्थ अर्थात् सबै कुरा बुझ्न सक्ने मानसिक शक्ति मलाई दिनुहोस्, किनभने यो नभए ढुङ्गा जस्तै बनिहाल्छु । ए आमा, तपाई मेरो हृदय, मुख र मस्तिष्कमध्ये जहाँ मनपर्छ उही राज गर्नुहोस् । तपाईंलाई चढ्नाको लागि प्राणमय हंस यहाँ तयार छ । इडा तथा पिंगला गङ्गा र यमूनाको बाटो भए पनि तपाईका लागि ब्रह्मलोक जाने सुषुम्णाको बाटो यहाँ खुला छ । वीणाका तारका लागि नसा तयार छन् । यदि पुस्तक चाहिन्छ भने हृदयबाट झिक्नोस् वर र अभयचाहिं मलाई दिनुहोस् । प्रज्ञाको सारा लक्ष्य खुलाइदिनुहोस् । व्यङ्ग पनि व्यक्त गरिदिनुहोस् । रसास्वादले मात्र चित्त बुझेन उसैले रसमय बनाइदिनुहोस् ।"

प्रज्ञा के पतिंगर थुप्याउनु हो र ? खहरेको उर्लाइमा ताल दिनु पनि होइन, न त हो आँखामा पट्टी बांध्नु । ढुकुटीको ढोकामा पाले बस्नु र विलासको पनालोमा बग्नु त ज्ञान् कसरी होला ? शास्त्रको केवल व्याख्यान गर्नु पण्डित्याई मात्र हो भने अर्काको भावको शोषण गरेर नाउँ कमाउन खोज्नु चोरी हो । अर्काको रगत चुस्नु के राक्षसत्व हैन ? कीर्तिको चाहना पनि खेलवाड सिवाय केही होइन । प्रज्ञाको रहस्यको अनुसन्धान हुन लागेकोले बाह्य चहकलाई गौण मान्नु अनुचित होइन ।

"धीःप्रज्ञा शेमुषी मतिः" इत्यादि पद्य बनाई बुद्धिको पर्यायवाचक शब्दको लहरमा प्रज्ञालाई राख्ने कोशकार अमरसिंहसंग अरू धेरै कोशकारहरू सहमत नै देखिन्छन्। हेमचन्द्रले पनि काण्ड र श्लोक २२२ मा बुद्धिका सोह्र पर्यायवाचक शब्दको तँतीमा प्रज्ञालाई राखेका छन् । हर्षकीर्तिले शारदीनाम मालाको द्वितीय काण्डको पण्डितवर्गमा त्यसै गरेका छन् । के महेश्वरको विश्वकोश, के मेदिनीकोश, के हलायुधकोश अर्थात् धेरै जसो पुराना कोशहरूमा यही तरीका पाइन्छ । निघण्टु ३–९ मा पनि प्रज्ञाको अर्थ बुद्धि मानिएको छ ? अब हामी निरुक्ततिर दृष्टि देऔं । ऋग्वेदको एक मन्त्रको वशिष्ठोत्पत्तिविषयक अर्थ ५।१४ मा गरिसकेपछि ऋग्वेद (४–६–११–३)को इन्द्रप्रार्थना परक मन्त्रको अर्थ खोल्न लाग्दा अनेकार्थक वयुन शब्दको ज्ञान भन्ने एक अर्थ गरी अर्को अर्थ प्रज्ञा अर्थात् बुद्धि पनि हो भन्ने यास्कको भनाइ छ । त्यस्तै निरुक्त १०।४१ मा पनि ऋग्वेद (३–६–१०–३) मन्त्रको अर्थ विचारमा धीति अर्थात् बुद्धिको पर्यायवाचक शब्दमा प्रज्ञा दिएका छन् । आधुनिक कोशकारहरूले त प्रज्ञाको अर्थ विवेक, ज्ञान, प्राण, हिरण्यगर्भ, प्रजापति, इन्द्र, अन्तर्यामी, बुद्धिविशिष्ट चिदाभास, सुखदुःखको उपभोग, एकाग्रता इत्यादि धेरै अर्थ गरेका छन् । तर बुद्धिका नाउँहरूमा सबभन्दा सुहाउँदो नाम प्रज्ञा हो । प्रज्ञा शब्द सिद्ध गर्नाको लागि व्याकरणले "आतश्चोपसर्गे" सूत्र नियुक्त गरेर भावार्थक अंग प्रत्यय गरी "टाप्" समेत थपेर बनाओस् कि अरू नै तरीकाबाट सिद्ध गरोस् कि त्यततिर लाग्ने आवश्यकता छैन ।

योग दर्शन मनोवैज्ञानिक मात्र होइन, किन्तु सिद्धिको भण्डार र सुखको सागर पनि हो । योग-समुद्रमा सिपी मात्र होइन, किन्तु अनमोलका मोतीहरू पनि पाइन्छन् । समाधि पादमा सवितर्क अर्थात् समाधिको चार प्रकार वर्णन गरिसकेपछि अठचालिसौं सूत्रमा पतञ्जलि भन्नुहुन्छ, "ऋतम्भरा तत्र प्रज्ञा" अर्थात् निर्विचार समाधि स्वच्छ भए पछि अध्यात्मको प्रसाद पाइन्छ त्यो समयमा प्रज्ञा ऋतले भरिएको हुन्छ अर्थात् त्यो बुद्धिमा अविद्या, भ्रान्ति, संशय र विपर्ययको लेश पनि रहँदैन । सत्य आत्मवस्तुले बुद्धि भरिएको हुन्छ । फेरि उनन्चालीसौं सूत्रमा पतञ्जलि भन्नुहुन्छ, "शब्द र अनुमानबाट प्राप्त बुद्धि भन्दा ऋतम्भरा प्रज्ञाले यथार्थ वस्तु देखाइदिन्छ ।" यस्तो प्रज्ञालाई कसैले विवेकख्याति पनि भनेका छन् ।

योग वशिष्ठको उपशम प्रकरण २।९ मा परा विशेषण दिएर वशिष्ठजी भन्नु हुन्छ, "समाहित र नित्य तृप्त भई यथार्थ आत्मवस्तुलाई देखिरहने अर्थात्, अनुभव रूपमा रहने बुद्धि नै प्रज्ञा हो ।" यसैको टीकाकारको भनाइ हो, "अबाधित अर्थात् अखण्डित रूपले आत्माको दर्शन गरिरहने अर्थात् अनुभवमा रहिरहने बुद्धि नै प्रज्ञा हो ।" यसै गरी धेरैले प्रकृष्ट बुद्धिलाई प्रज्ञा भनेका छन् । शङ्कराचार्य भन्नु हुन्छ, "विवेकले युक्त बुद्धि नै प्रज्ञा हो । भर्तृहरि वाक्यपदीयमा भन्नु हुन्छ' "प्रज्ञा विवेकं लभते" राजशेखर भन्छन्, "अनागतस्य प्रज्ञात्री प्रज्ञा ।"

ऋग्वेदी ऐतरेय उपनिषद्को पनि के सिंहावलोकन गर्ने ? ऐतरेय भनेका के इतराका छोरा हुन् ? यहाँ "आत्मा भनेको के हो ?" भन्ने चर्चाको अन्त्यमा के प्रज्ञा शब्दको प्रयोग देखिन्छ ? साराको आँखा प्रज्ञा कसरी हुने ? स्थावर जङ्गम सारा प्रज्ञानेत्र हो भन्नाको आशय के हो त? नी धातुबाट नेत्र बनेको हुँदा जसले लगिन्छ उसलाई के नेत्र भन्दछन् ? प्रज्ञा नै जसको नेत्र छ ऊ नै हो प्रज्ञानेत्र ? लोकका चन्द्र, सूर्य, अग्निहरूलाई

पनि उसैले प्रकाशित गरिराखेको हुनाले उसलाई प्रज्ञा नेत्र भनेको ? साराको व्यवहारको कारण भएकोले पनि लोक प्रज्ञानेत्र भनेको हो त ? के यहाँ प्रज्ञा भनेर शुद्ध चैतन्यलाई लिएको ? सारा लोक चैतन्यमय कसरी त ? के बादल, बादलको विभिन्न आकार र नीलोपन जस्तो आकाशमै देखिएको हो त्यस्तै नै चेतन्यका आधारमा जगत् देखिएको भनेको ? अथवा मालाको आधार धागो जस्तै साराको आश्रय चैतन्य भनेको ? "प्र" को अर्थ के प्रकर्ष हो ? अनि ज्ञा धातुको अर्थ प्रकाश पनि हुन सक्छ ? प्रकर्ष भनेर के यहाँ सजातीय, तथा विजातीय र स्वगत भेदले रहित भन्ने लिइएको छ ? सारांशतिर जांदा प्रज्ञाका अरू अर्थ के गौण हुन् ? दृश्य प्रज्ञाको परिणाम त हैन होला उसो भए विवर्त त होला नि ? हृदय, मन इत्यादि अन्तःकरणवृत्तिहरू के शुद्ध प्रज्ञारूप ब्रह्मका उपाधि हुन् ? साराको प्रतिष्ठा प्रज्ञा हो भन्नाको आशय के हो नि ? के सबैको सृष्टि, स्थिति र लय प्रज्ञाकै आश्रयमा हुन्छ भनेको ? भैगो, अब ज्यादै लम्ब्याउन नलागौं ।

कौषितकि-उपनिषद्मा पनि प्रज्ञा शब्दको प्रयोग प्रशस्त देखिन्छ नि । ३।३ मा प्राणोपासनाको प्रकरणमा "जुन प्राण हो त्यही नै प्रज्ञा हो अनि जुन प्रज्ञा हो त्यही नै प्राण हो" भन्नाको आशय के हो त ? के प्राणोपाधिक आत्मा नै शुद्ध चैतन्य हो भनेको ? पहिलो अध्यायमा पनि बुद्धिले कसरी विषयज्ञान गर्छ ? भन्ने प्रश्नको जवाफमा प्रज्ञापद आउँछ हैन त ? के यहां पनि प्रज्ञाको अर्थ स्वयं प्रकाश आत्मा भन्ने गरेको छ ? फेरि दोस्रो अध्यायमा प्रज्ञा भनेर उपासकको इष्टवस्तु दिने पनि भनिएको छ नि ? फेरि ३।६ मा प्रज्ञाद्वारा वाणीमा आरूढ भएर वाणीद्वारा सम्पूर्ण नाम प्राप्त हुन्छ इत्यादि पनि त लेखिएको छ नि ।

परा, पश्यन्ती, मध्यमा, वैखरीहरूमध्ये प्रज्ञा कसभित्र पर्छ नि ? वर्ण आदि कुनै विशेष नभएको ज्ञान प्रधान नादमात्रलाई परा भनेको हैन त ? यसैको के अर्को नाम शब्द ब्रह्म हो ? यसमा के कुनै पनि स्पन्द छैन ? जगत्को कारण पनि यही हो त ? यो के योगिहरूको निर्विकल्प समाधिको मात्र विष हो ? यो सर्वव्यापी भए पनि प्राणीको मूलाधारमा इच्छारूप प्रयत्नले पवनको सामान्य स्पन्दहुँदा पश्यन्ती भनिन्छ रे ? यो चाहिं सविकल्प समाधिको विषय रे अर्थात् सविकल्प समाधिमा नरही यसको अनुभव हुँदैन रे । वायुले हृदय देशमा अभिव्यक्त अर्थ र शब्दको उल्लेख गर्ने बुद्धिको विषय चाहिं के मध्यमा हो ? त्यही वायु कण्ठदेशमा गएर मस्तिष्कमा ठक्कर लागि फर्केर त्यो त्यो स्थानमा अभिव्यक्त हुँदा अर्काको कानले पनि सुन्न सकिनेलाई वैखरी भनेको हो ? ऋग्वेद (१-१६४-४५) को मन्त्रले "तिनौटा गुफामा छन् एउटा चाहिं मनुष्यहरू बोल्छन्," इत्यादि भनेको पनि यिनीहरूलाई नै लक्ष्य गरेको त होला नि ? "अब प्रज्ञा कुन चाहिं हो त ?" भन्दा सबै हो भन्ने जवाफ पो आयो । कसरी ? भन्दा फेरि प्रत्युत्तर आयो, "यिनीहरू प्रज्ञाकै स्थूल, सूक्ष्म, सूक्ष्मतर र सूक्ष्मतम रूप हुन् । कार्य र कारण मा भेद हुँदैन भन्ने नियम पनि के थाहा छैन ?"

के श्रुति, के स्मृत्ति, के तन्त्र, के आगम, पुराण, के इतिहास सर्वत्र प्रज्ञाको चर्चा भएको देखिन्छ। यदि राम्ररी नै अनुसन्धान गर्ने हो भने प्रज्ञाको विषयमा एउटा पुस्तकै लेख्ने साधन पाइएला । यो त खालि बीजारोपण मात्र हो । प्रज्ञाले सत्यसंकल्प हुन्छ भनी उपनिषद्ले घोषणा गरिरहेकै छ । श्रुति माताका यस्ता आदेश अनन्त छन् । तिनमा एउटा उदाहरण हो, "प्रज्ञा अर्थात् साक्षिचैतन्य नभए न बाह्यकरणको सिद्धि हुन्छ न त अन्तःकरणको ।" यसैले प्रज्ञा नै साराको आधार हो । अहिलेसम्म भेटिएका दुई सय बीस उपनिषद्हरूमा कुन चाहिले प्रज्ञाको कीर्तन नगरेको होला र ?

प्रकृति दर्शन र 'आदर्श राघव' मा प्रयुक्त प्रकृति

प्रा. ताराप्रसाद जोशी

प्रकृति सम्वन्धी केही कुरा गर्न खोज्दा हाम्रा सामु उपस्थित हुने मौलिक प्रश्न हुन् प्रकृति के हो, मानवसंग यसको के कस्तो सम्बन्ध छ र काव्यमा यसको प्रयोग किन र कसरी गरिन्छ ? यी महत्वपूर्ण प्रश्नहरू सर्वथा अनुपेक्षणीय हुन आउँछन्— प्रकृति विषयक चिन्तन गर्दा । फेरि लगत्तै हामीले यहाँ विचार गरिहाल्नु पर्ने अर्को पक्ष छ— 'आदर्श-राघव' मा प्रयुक्त प्रकृति सम्बन्धी हिसाव-कितापको सामान्य फाँटवारी । अतः यी दुबै पक्षहरूको सामान्य लेखा जोखा प्रस्तुत गर्न यहां, यस निबन्धको पूर्व भागमा प्रकृति के हो, मानवसंग यसको के कस्तो सम्बन्ध छ र काव्यमा यसको प्रयोग किन र कसरी गरिन्छ भन्ने सैद्धान्तिक पक्षको संक्षिप्त चर्चा गरिएको छ । अनि यसको उत्तर भागमा काव्यमा प्रकृति कुन कुन रूपमा कसरी प्रयोग गरिन्छ ? भन्ने कुराको केही उल्लेख गर्नुको साथै पण्डितराज सोमनाथ सिग्देलज्यूको 'आदर्श-राघव' मा प्रकृति प्रयोग कहाँ र कसरी सम्पन्न भएको छ भन्ने तर्फ सामान्य संकेत गरिएको छ ।

'प्रकृति' शब्दको सीमा र परिधि ज्यादै विशाल र अपरम्पार छ । यसकै विराट् छत्र-छायाभित्र अनन्त विश्व र समस्त ब्रह्माण्ड खुकुलैसंग अटाएको छ, अनि भेटिन्छन् यहीं यसैका अनगिन्ती विधि-विधानहरू । तथापि मोटा-मोटी रूपमा हेर्दा यसका दुइटै मात्र प्रमुख रूप देखिन्छन्— एक अव्यक्त र अर्को व्यक्त ।

अव्यक्त रूपात्मक प्रकृतिको हुलिया अस्पष्ट छ— शायद यसको अस्तित्व अगोचर भावभूमिमा मात्र होला— मन, वचनभन्दा पनि पर । यसै पक्षलाई वैशेषिक-दर्शनले विश्व-सञ्चालक-शक्ति मानेको छ,— वेदान्त-दर्शन अनुसार यो माया हो, आवरण हो । सांख्य-शास्त्रीहरू प्रकृतिको यही अगोचर सत्तालाई 'सत्' मान्दछन् र वेदान्तीहरूको मतमा भने यो 'सत्-असत्' भन्दा विलक्षण र अनिर्वचनीय छ । विशिष्टाद्वैतवाद अनुसार यो ब्रह्मवाचक एक विशेषण हो । यही हो प्रकृतिको सूक्ष्म या अपार्थिव रूप ।

प्रकृतिको व्यक्त या पार्थिव रूप भने हाम्रै सामु खडा छ विश्वभरी, नदी-नाला, पर्वत-कन्दरा, वन-पखेरा, आकाश-धरती, सूर्य-चन्द्र आदिको रूपमा । 'प्रकृति' अथवा 'प्राकृतिक' को अर्थ हो स्वाभाविक । अतः मान्छेका हातले नबनाएको, काटछाँट नपारेको र आफ्नै नैर्सर्गिक रूप-छटाले हामीलाई स्वतः आकर्षण गर्न सक्ने विषय जति यही पार्थिव प्राकृतिक क्षेत्रभित्र पर्न आउँछन् ।

गोचर अथवा पार्थिव प्रकृतिलाई पनि दुई भिन्न-भिन्न दृष्टिकोणले हेर्ने चलन छ । प्रकृतिको बाह्य रूपको परीक्षण गरेर सत्यको खोजी गर्ने वैज्ञानिकहरूको निर्णयअनुसार यो चेतन-सत्ता-विहीन केवल जड पदार्थ

हो । प्रकृतिको बाह्य रूपमा मुग्ध भएर त्यसैसंग आफ्नो भाव-तादात्म्य स्थापित गर्ने दार्शनिक दृष्टिकोण अनुसार भने यो अन्तः सत्तायुक्त चेतन पदार्थ हो । यस्तै दार्शनिक चिन्तनमा मस्त हुने मान्छेले प्रकृतिसँग आफ्नो मृदु भावहरूको सहज-सम्बन्ध स्थापित गर्छ, चिन्तनका पक्ष-विपक्षहरूको आदान-प्रदान गर्छ, स्पन्दन-प्रतिस्पन्दनका अनुभूतिमा मस्त हुन सक्छ । यस्तै मान्छेको नाउँ हो "प्रकृतिको उपासक" । यसै प्रसङ्गमा दार्शनिक रूसो भन्छन्– "सुख र शान्ति चाहने जति सबै प्रकृतितिरै फर्क" । अनि यसरी नै प्रकृति-पूजारी कवि वर्डस्वर्थ गाउँछन्– "हृदयको घाउमा मलम लगाई माग्न प्रकृतिकै काखमा फर्क" । यिनीहरूको निम्ति प्रकृति 'चेतन-सत्ता' हो, केवल 'जड पदार्थ' होइन ।

यही पार्थिव-रूपात्मक व्यक्त प्रकृति र सूक्ष्म-रूपात्मक अव्यक्त-सत्ताको अन्तरालमा मानवको स्थिति छ– चिद् रूपमा । सुन्दर प्रकृति 'सद्' (विद्यमान) हो, मानव 'सद्-चिद्' (विद्वान् र ज्ञानवान् दुवै) हो र अव्यक्त-सत्ता चाहिं त्रितय-सम्पन्न, जसमा त्रिमुखी भावनाको संपुट् छ 'सद्,चिद्, आनन्द' तीनै कुराको । बीचको मान्छेको यो दुवैतिर सम्बन्ध छ– यता सुन्दर रूपात्मक प्रकृतिसंग र उता आनन्द-निकेतन परमसत्ता-संग । तर वास्तविकताभन्दा धेरै परको आनन्द-निकेतनसम्म सोझै पुग्न, असमर्थ मानव पहिले गोचर प्रकृतितिरै फर्कन्छ, त्यसैको शरण लिन्छ । अनि त्यसैको माध्यमबाट आनन्द-धामसम्म पुग्छ– जीवनको अन्तिम लक्ष्य फेला पारेर कृतकृत्य हुन्छ ।

गोचर प्रकृतिसंग मान्छेको सधैं अकृत्रिम सम्बन्ध रहन्छ । प्रकृतिबाटै निस्केको मान्छे प्रकृतिसंगै लट्पटिंदै हुर्कन्छ र आखिर प्रकृतिमै समाहित हुन पुग्छ अनायासै । प्रकृतिबाटै उसको पालन-पोषण हुन्छ, यसैबाट उसले सहभाव र सहानुभूति पाउँछ । यसरी हेर्दा प्रकृति र मान्छेमा अभिन्न साहचर्य र आत्मीयता पाइन्छ । प्रकृतिबाट मान्छे कदापि अलग्गिएर बस्न सक्दैन । घरकै वरिपरि बनाएको लता-कुञ्ज, फुलेका फूल, फलेका फलहरूको सहवासद्वारा भए पनि उसले आफ्नो आत्मीय प्रकृति-प्रेमको मनग्गे परिचय दिन्छ– यो हामीले अनुभव गरेकै कुरा हो ।

प्रकृति र मान्छेका बीचको सम्बन्ध बारे कुरा गर्दा रोमान्टिक काव्यधाराका प्रकृतिसाधक कवि वर्डस्वर्थको प्रकृति-पर्यवेक्षण सम्बन्धी सिद्धान्तको सम्झना आउँछ । वर्डस्वर्थले यस विषयमा चार थरि शृङ्खला-बद्ध सिद्धान्तको उल्लेख गरेका छन् । पहिले मान्छे प्रकृतिकै पवित्र छातीमा खेल्छ, लट्पटिन्छ र हुर्कन्छ । दोस्रो तहमा उसमा केही संवेगहरू उठ्न थाल्छन् तिनैबाट तानिन लाग्छ– प्रकृतिका कुनै अंशबाट उसलाई कसैले बोलाए झैं लाग्छ– त्यहीं उसले मानवका उदास सङ्गीतहरू सुन्न थाल्छ– त्यहीं उसलाई प्रकृतिबाटै संवेदना र सहानुभूति पाए झैं लाग्छ । तेस्रो तहमा उसले प्रकृतिमै आफ्ना भावहरू मिसिएको र चित्रित भएको चाल पाउँछ, साथै त्यहाँ मानवीय लीलाको साक्षात्कार गर्न पाउँछ ।प्रकृतिलाई नै कतै आफ्नो सन्देश-वाहकको रूपमा पाउँदा उ स्वतः हर्षित वा कुण्ठित हुन्छ । चौथो अवस्थामा उसले प्रकृतिमै कुनै रहस्यपूर्ण दिव्यसत्ताको आभास पाउँछ, अनि त्यसैमा आत्मसमर्पण गर्दै कृतकृत्य हुन्छ, आत्मविभोर हुन्छ ।

यही हो प्रकृति र मानवका बीचको सम्बन्ध । अब काव्य र प्रकृतिका बीचको सम्बन्ध बारे कुरा गर्न खोज्दा पनि हामीले यसभन्दा धेरै टाढा जानुपर्दैन । मानव जीवनसंग प्रकृतिको जति गाढा नाता छ, काव्यसंग पनि यसको उत्तिकै आत्मीयता छ । प्रकृतिकै विशुद्ध परिपाकद्वारा नै काव्यले मानिसमा आफ्ना गूढ रहस्यहरू प्रसारित गर्न सक्छ । प्रकृति-निरपेक्ष कविता कदापि जीवन्त रूपमा उभिन सक्दैन । काव्यलाई अमरत्वको वरदान दिने, यसमा वास्तविक प्राण-प्रतिष्ठा गर्ने संजीविनी को अर्को नाउँ हो 'प्रकृति-प्रयोग' ।

कवि र पाठकका अन्तर्वृत्तिहरूलाई परितृप्त बनाउन मनग्गे पुग्ने अक्षय्य भण्डार परिपूर्ण छ प्रकृतिकै विशाल प्राङ्गणमा । त्यहाँ असीम सौन्दर्य, अपरिमित रूप-छटाको प्राशस्त्य छ । कविले प्रकृतिको कण-कणमा अलौकिक रूप-राशिको दर्शन पाउँछ– कतै कमनीय, कान्त-रूपको शान्त महात्म्य र कतै भीषण-क्षुब्ध लीलाको ताण्डव-नृत्य । प्रकाश र अन्धकार, हाँसो र आँसु– सबै थोक देख्छ सत्कविले यही प्राकृतिक-परिवेशमा, हाम्रै जीवन-यात्रामा जस्तै । सत्कविले प्रकृतिको उभय-मुखी रूपलावण्य देख्छ भित्री र बाहिरी । अनि लोक-सामान्य र विश्व-हृदय-स्पर्शी प्राकृतिक आलम्बनकै माध्यमबाट आफ्ना सूक्ष्म भाव र चिन्तनलाई सार्वभौम, सार्वकालिक र सर्व-संवेद्य बनाइ छोड्छ । यो उसको साधारणीकरण वैशिष्ट्य हो, प्रातिभ-शक्तिको उच्च-स्तरीय महिमा हो, अभिव्यक्ति-परक शैल्पिक-दक्षता हो ।

सत् कविमा अनौठो दिव्य जादू र विशिष्ट शैल्पिक दक्षता हुन्छ, जसको माध्यमबाट उसले अमूर्तमा मूर्तत्व-विधान गर्छ, लौकिकलाई अलौकिक रूप दिन्छ, साधारणलाई असाधारण बनाउँछ । यसरी आ-आफ्नै एक विशिष्ट स्रष्टा बन्न पुग्छ– एक समर्थवान् स्वतन्त्र प्रजापति । अमूर्तलाई मूर्त, अचेतनलाई चेतन र साधारणलाई असाधारण बनाउँदै उसले तिनैमा हाम्रो ममता, श्रद्धा र कौतूहल जगाई दिन्छ । अलौकिक रूप-लावण्यको झल्को दिलाएर वास्तविकताबाट केही समयको निमित्त भए पनि, हामीलाई धेरै पर पुऱ्याइदिनसक्छ, कसो-कसो हामीलाई फकाए झैं लोल्याए झैं गरेर । आफ्नो समर्थवान् संप्रेषणद्वारा त्रैलोक्यवर्ती आफ्ना भाव-विशेष-हरूसंग हाम्रो परिचय गराइदिने क्षमता राखेको हुन्छ सत्-स्रष्टाले । अतः अनुभूति अनि अभिव्यक्ति दुवै पक्षमा उ सर्वसाधारणभन्दा धेरै माथि हुन्छ ।

यस्ता सम्मोहनकारी भाव-लीलाको प्रस्तुतीकरण, निश्चय नै, प्रकृतिकै सान्निध्यद्वारा सम्पन्न गराउँछ कविले । प्रकृतिको सुन्दर-सन्निवेश र सहज-भाव नपाएको काव्य ठुटो जस्तो देखिन्छ । यसैले काव्य-कवितामा, खासगरेर महाकाव्यमा प्रकृतिको प्रशस्त प्रयोग गर्ने चलन पूर्व-पश्चिम दुवैतिरका परम्परामा यथेष्ट पाइन्छ । संस्कृत काव्य-धारामा आदिकवि वाल्मीकिदेखि लिएर महाकवि श्रीहर्षसम्मका महाकाव्यहरू यसै पक्षले गरिमा-मय बनेका छन् । उता अंग्रेजी काव्य-परम्परामा पनि महाकवि मिल्टनदेखि लिएर मैथ्यू अर्नोल्डसम्मका आचार्य-हरूले प्रकृतिकै वर्ण्य-विषयलाई प्राधान्य दिएका छन्– यसै विषयको प्राशस्त्य त्यहाँ पाइन्छ । यही हो प्रकृति-दर्शन सम्बन्धी सैद्धान्तिक मान्यताको सामान्य सिंहावलोकन ।

काव्य-कलामा डुबेर गम्भीर चिन्तन गर्दै जाने हो भने प्रकृति प्रयोगका विभिन्न अवस्था, परिवेश र रमाइला रूप-विधानहरू भेटिन्छन् । जीवन र जगत्को सामान्य परिप्रेक्ष्यमा कविले कहीं प्रकृतिको यथार्थ र विशुद्ध रूपको चित्रण गरेको हुन्छ– प्रकृतिलाई प्रकृतिकै सौम्य अनुहारमा हेरेर । कहीं भाव-उद्बुद्धि र रस-परिपाकमा लागु हुने कारण-रूपमा लिएर प्रकृतिलाई विषयालम्बन बनाएको हुन्छ । कहीं अन्तः साधनामा मस्त भएको चिन्तनशील र रहस्यदर्शी साधकले प्रकृतिमै जीवन-लीलाका गहनतम अनुभूतिहरू फेला पार्छ स्वप्निल अवस्थामा लीलाइरहेका । अनि त्यहीं उसका भाव र चिन्तनहरू मानवीकृत रूपमा मूर्तिन थाल्छन् । यस्तै कहीं उद्दीपक रूपमा, कहीं आलङ्कारिक रूपमा, कहीं प्रतीकात्मक रूपमा, कहीं रहस्यात्मक भावनामा र कहीं अरू अरू नै रूपमा प्राकृतिक रूप-छटाको सौन्दर्य-शोभाको साक्षात्कार गर्न पाइन्छ ।

यहाँनिर आइपुगेपछि अब हामीले हेर्नुछ– पण्डितराज सोमनाथ सिग्देलज्यूको 'आदर्श-राघव' मा चित्रित प्रकृति प्रयोगका विभिन्न तहहरू । साँच्चै भन्ने हो भने– सिग्देलज्यूले बृहत्-कथा-वस्तुलाई प्रबन्ध रूपमा लिएर विस्तृत वर्णन गरेको रचना यही एक 'आदर्श-राघव' मात्र हो । यस खालका उहाँका अन्य कृतिहरू हामीले देख्न पाएका छैनौं । यसैले लेखनाथ, लक्ष्मीप्रसादका कृतिहरूमा जस्तै प्रकृतिका विभिन्न तह र खुड्किलाहरूको प्रशस्त पर्यवेक्षण गर्ने पाउने अवकाशको हामीलाई कमी छ ।

प्रस्तुत 'आदर्श-राघव' मा पनि रीति-कालीन संस्कृत साहित्यकै चोखो परम्परा उत्रेको छ । खास-गरेर उत्तरवर्ती कवि– भारवि, माघ र श्रीहर्षकै टक्करमा पुग्ने ठूलो धोको छ हाम्रा सिग्देलज्यूलाई– अनि त्यही परम्परालाई नेपाली रूप दिने प्रबल लालसा छ । शब्द-चयन, अर्थ-चमत्कार, ध्वन्यात्मक भंगी-भणिति, आलङ्कारिक प्रस्तुतीकरण, रस-विनियोजन, रीत्यात्मक रूप– विधान आदि शास्त्रीय परिपाटी कै क्षेत्रभित्र खेल्न उहाँ विशेष मनपराउनु हुन्छ । यसकारण वर्डस्वर्थका प्रकृति-दर्शन सम्बन्धी सिद्धान्तका विभिन्न तह र पक्षहरूका विशुद्ध चित्रण यहाँ कमै पाइन्छन् । रोमान्टिक भाव-धाराका सहज, मार्मिक र हार्दिक उच्छलनहरूको हामीले यहाँ कमै आशा राख्नु पर्छ । तथापि लक्षण-शास्त्री सिग्देलज्यूले प्रकृतिलाई विभिन्न परिप्रेक्ष्यमा हेरेर आफ्नो प्रकृति पर्यवेक्षण, कवित्व-शक्ति र शैल्पिक-दक्षताको पूर्ण परिचय दिनमा केही कसर राख्नु भएको छैन ।

अब हामी काव्यमा प्रकृति कुन-कुन रूपमा प्रयोग गरिन्छ ? भन्ने कुराको सामान्य सङ्केत गर्दै 'आदर्श-राघव' मा प्रकृति प्रयोग कहाँ र कसरी गरिएको छ भन्ने पक्षतिर संक्षिप्त रूपमा यसरी हेरौं–

(१) प्रकृतिकै लागि प्रकृति-प्रयोग–

यस पक्षमा प्रकृतिकै लागि प्रकृति-प्रयोग भएको हुन्छ, जसमा प्रकृतिको विशुद्ध, निर्मल, अविकृत र यथार्थ रूप निखारिएको हुन्छ । कविको कुनै पनि निजी भावना-विशेषले यसलाई बिटुल्याएको हुन्न । विशाल गगन, विस्तृत धरती, सुन्दर पर्वत-माला, प्रशान्त वनस्थली, ग्रामीण परिवेश आदि विषयहरू हुन् यस फाँटमा आउने । यिनैको नित्य-नूतन सौन्दर्य र आह्लादकारी रूप-लावण्यको अकृत्रिम चित्रण हुन्छ यस परिवेशमा 'आदर्श-राघव' को वनस्थली चित्रणमा प्रकृतिको यही अकृत्रिम रूप-छटा देखिन्छ–

पर पर पहराका पङ्क्ति उक्लो-रहेका
छर छर छहराका धार कुर्लीरहेका ।
सर सर लहराका पुंज हल्लीरहेका,
खर खर दहरा भैं घाँस उर्लीरहेका ।
आ. रा. ६।२९ ॰

यो हो पञ्चवटीको रामाश्रम । तह-तह हुँदै उक्लिरहेका पर्वत-पहराहरू, छर-छर सुसाइरहने निर्मल छहराहरू मस्त हल्लिरहेका लता-पुंजहरू अनि तृणाच्छन्न सुन्दर वनप्रदेश । यही हो प्रकृतिको अविकृत रूप-सौन्दर्य । कविको भावुक हृदय प्रकृतिको सरल र स्वाभाविक रूपमा एकाकार भएको छ यहाँ ।

(२) आलम्बन रूपमा प्रयोग–

महाकाव्यहरूमा नायक-नायिकाहरूलाई, अनि कतै प्राकृतिक जगत्‌का पक्ष-विपक्षहरूलाई विषया-लम्बनको रूपमा चित्रण गरिन्छ । प्राकृतिक आलम्बनको यो साधारण र सर्वप्रथम भूमिका हो । यस्तै आलम्बन, यिनैको अनुभाव र यतैबाट निस्केका सञ्चारी भावहरूद्वारा मानव-मनका स्थायी भावहरू झकझकिन्छन् । रसानुभूतिको आधार-भित्ति पनि यही हो । यहाँ प्रकृति केवल साधन मात्र नभएर साध्य बन्न पुग्छ । चिन्तनशील कवि प्रकृतिका सूक्ष्मतम तत्वहरूद्वारा आकृष्ट हुनयाल्छ– आत्मविभोर हुँदै मुक्तावस्थामा पुगिसक्छ । कविले आत्मसात् गरेको यस्तो प्रकृति-दर्शनमा पाठक सहसा तल्लीन हुन पुग्छ । यस किसिमको सुन्दर विषयालम्बन-सम्बन्धी वर्णन हामी 'आदर्श-राघव' को 'प्रभात-वर्णन' मा पाउँछौं –

उठे अरुण केसरी उदय-शैलको शृंगमा
सटा फट फटाउँदै किरण-संघको रङ्गमा ।
हुटे तिमिरका घटा, कति घटे कराघातमा
भयो रुधिर-धारले गगन-मार्गमा रक्तिमा ।
आ. रा. ३।११.

उषा-कालीन मनोहर प्राकृतिक परिवेश । उदयाचलको उत्तुङ्ग शिखर । कोमल किरण विभूषित बाल-सूर्य । कालो अन्धकार पर-पर सर्दै गयो– आकाशमा कलिलो घाम झुल्क्यो । यहाँ कवि सिग्देलज्यूको मन प्रकृतिको मनोहर छटामा अत्यन्त आकृष्ट छ– यसैको छविले उहाँलाई घप्लक्क छोपेको छ । उदय-गिरि-शिखर-बाट च्बाउन थालेका तरुण-भानुको जग्मगाउँदो परिवेशमा उहाँ मुग्ध हुनुहुन्छ ।

प्रकृति-कुमारीको प्राभातिक रूप-सौन्दर्यमा विभोर हुनुभएका सिग्देलज्यू यसै परिवेक्ष्यलाई सशक्त आलङ्कारिक रूप दिन पनि चुक्नु हुन्न । उत्तुङ्ग शैल-शिखरमाथि जुरुक्क उठेको केसरी-राजले सहसा हमला गर्न पुग्छ तल बथानिएर बसेका काला हात्तीको बथानमाथि । अनि कति हो कति काला काला दैत्याकार गजराज-हरू मारिन्छन्– चारैतिर रगताम्य हुन पुग्छ । यहाँ प्रकृति सिग्देलज्यूको निमित्त केवल नेत्रानन्दन गर्ने साधन मात्र नभएर अन्तरात्मालाई समेत अनुरञ्जन गर्ने विषय बनेको छ ।

(३) मानवीकृत रूपमा प्रकृति–

प्रकृतिको यही आलम्बन रूपको सूक्ष्म-चिन्तन गर्दागर्दै, यसैको नित्य-नूतन-लीलाको गीत गाउँदा-गाउँदै कवि भाव-विभोर हुँदै जान्छ । उसका लेखा प्रकृतिगत जडत्व भावना मासिन्छ । यसैमा विराट्को दर्शन पाउँछ, उसका भावना, संवेग र संवेदनाहरू त्यहीं साकार हुँदै मूर्तिन थाल्छन् । यसैको रूप, रस, गन्ध, स्पर्शभित्र नाना-थरीका महात्म्य लुकिरहेको उसले चाल पाउँछ । यसरी प्रकृतिसंग कविको साहचर्य बढ्दै जान्छ– प्रिया, सहचरी, स्वामिनीको रूपमा ।

यसरी प्रकृतिमा कुनै अलौकिक आलम्बनको छाया देख्न सक्नु प्रकृति-पर्यवेक्षणको पराकाष्ठा हो– रहस्य-भावनाको प्राधान्य हो । रोमान्टिक काव्य-धाराका कविहरू प्रकृतिकै सान्निध्यद्वारा आफ्नो प्रेम-पिपासा मेट्न थाल्छन्, अन्तर्वेदनाको अचूक औषधि त्यहीं फेला पार्छन् । प्रकृतिसंग प्रणय-सम्बन्ध स्थापना गर्दै तन्मय हुनसक्नु मानवीकरणको महान् माहात्म्य हो, तार्किक-चिन्तनको उदात्ततम भाव-भूमि हो ।

महाकवि कालिदासले मेनकासंग पर्वतराज हिमालयको विवाह गराउँछन्– पार्वती छोरी जन्मेको देख्छन् । वर्डस्वर्थले प्रकृतिमै रूपसी बालाको दर्शन पाउँछन्, शेलीले 'पश्चिमी हावा'मा संहारकारी ताण्डव लीला हेर्न पाउँछन् । महाकवि देवकोटा प्रकृति-पुत्री 'चारू' को रमझम देख्छन् अनि कविशिरोमणिले रुखमा 'तरुण तपसी' को दर्शन पाउँछन् । यिनीहरूको निमित्त आकाश हाँस्छ, समुद्र बोल्छ, उषा मधुबाला हुन पुग्छे, अँधेरीरात तर्साउने भूतिनी हुनपुग्छे, अनि कतै जुनेली-रात चाहिं मत्मताउँदी अभिसारिका ।

यसै सिलसिलामा गुरु शङ्कराचार्यका प्रकृति-पर्यवेक्षणको सम्झना आउँछ– "प्रकृति सहचारीको सान्निध्यबाट अन्तःसत्य-सत्ताको आभास फेला पर्छ, अन्धकारको पर्दा च्यातिन्छ, अनि देख्न पाइन्छ यसैमा शिव-पार्वतीको सम्मोहन-कारी भाव-लीला ।"

लक्षण-शास्त्री हुँदाहुँदै पनि हाम्रा कवि सिग्देलज्यू प्रकृतिसंग साहचर्य स्थापना गर्नुहुन्छ र उसैको मादक-मोहनीमा लठ्ठिंदै यसरी गाउन थाल्नुहुन्छ–

झिजारी रहेको रूपौला छ सारी
सितारा भरेको पछ्यौरा छ भारी ।
जडी माथमा फूल हीरा जडाउ
जुनेली निशाको चल्यो हाउ-भाउ ।
आ. रा. १४।१५

नीलो सारी सागर, धर्के तट-चोलो
खोला-नाला कम्बर-बन्दी चहकीलो ।
ढाकाबुट्टे चादर पारी वन भारी
देख्थें यात्रो पल्टिरहेकी क्षिति-नारी ।
आ. रा. १२।२७

जुनेली निशाको साज-सज्जा, हाउ-भाउ र पल्टिरहेकी क्षिति-नारीको श्रृंगार-विधान ज्यादै मन-मोहक र प्रभावकारी देखिन्छ प्रकृतिको प्रस्तुत मानवीकृत रूपमा ।

मानवी करणको अर्को सुन्दर चित्र यो हो–

निशा फनफनाउँदै जब हिंडिन् अँध्यारो तिर
निशापति पछ्याउँदै फिकरमा डुबे आखिर ।
उषा अब खडा भइन् जगमगाउँदो वेशमा
उषा-पति सराग भैं मुसमुस्याउँथे स्नेहमा ।
आ. रा. ३।१२

मनमानी रजाइँ गर्ने समय टुङ्गियो निशा-नारीको । रन्थनिदै–फन्फनाउँदै उनी लागिन् अब सोझै प्रश्चिमतिर । निराश निशापति पनि फुल्लो मुख लिएर उनकै सती गए विवश हालमा । यता अब नव-वधू उषा उभिइन् उदय-गिरीको चूलीमा जगमगाउँदो पोशाक लाएर । नयाँ दुलहीको सिउँदैभरी रातै सिन्दूर छरिदिए दुलहा तरुण-भानुले ।

यो हो प्रकृतिमा आरोपित दिवा-रात्रिको मानवीकृत रूप । काली गइन्, गोरी आइन्, बूढीको दिन सिद्धियो, तरुनीको पालो आयो । यसरी सजीव चित्र खिचिएको छ यहाँ समासोक्तिद्वारा पारिवारिक जीवन-को । पालै पालो जानु-आउनु, रातपछि दिन ब्याउनु विश्व जनीन व्यवस्था हो– यही प्रकृति हो ।

प्रकृतिका विभिन्न गति-विधिहरूको परिशीलनमा मस्त कविको कल्पनाले नौलो रूप लिन्छ– यसको गति तीव्रतर हुँदैजान्छ । प्राकृतिक वस्तु-स्थितिको पूर्ण परिचय उसले पाउँछ– वास्तविक बिम्ब ग्रहण गर्न सक्छ । अन्तर्मुखी चिन्तन यसरी स्वस्थ हुन थालेपछि प्रकृतिका रूप, रस, गन्ध, स्पर्श, शब्द आदि तत्वहरू सबै अनुभूतिका विषय बन्न जान्छन् । यसैको मार्मिक छाप उसको कला-कृतिमा स्पष्ट देखिन्छ, उसको प्राकृतिक परिवेश ज्यूँदो जाग्दो रूपमा खडा हुन्छ । कवि सिग्देलज्यूको प्रकृति-परिशीलनमा पनि यस्तै रूप, रस, गन्ध, स्पर्श, शब्द आदिको प्रशस्त चित्रण पाइन्छ । प्रस्तुत सानो निबन्धमा यी विषयहरूको केवल सङ्केत मात्र गरिएको छ ।

(४) <u>मानवीय उत्तेजनाको लागि– उद्दीपन विभावको रूपमा प्रकृति–</u>

रसानुभूतिको सर्वोच्च र सर्वप्रथम भूमिका हो विभाव । बिना विभाव कुनै पनि भाव उदित हुन सक्दैन, बिना आधार कुनै वस्तु अडिन सक्दैन । संस्कृत साहित्यका आचार्य वाल्मीकि, भास, कालिदास, भवभूति आदि वरिष्ठ कविहरूले पूर्ण उत्साह र अनुराग देखाउँदै प्रकृतिलाई आलम्बन बनाएर यथार्थ चित्रण गरेको प्रशस्त पाइन्छ । यिनीहरूले स्वयं प्राकृतिक क्षेत्रमा विचरण गरेर त्यहाँ मानव-हृदयमा जस्तै प्रति-स्पन्दन फेला पारेका थिए । स्वान्तः सुखाय कविता आराधना गर्ने यी कविहरूको विषयाधार (प्रकृति) अत्यन्त विस्तीर्ण, निर्विघ्न र मनअनुरञ्जनकारी थियो ।

तर रीति-कालीन उत्तरवर्ती कविहरूमा प्रकृतिको सौम्य,प्रशान्त र विशाल भावना हराउँदै गयो । उनीहरूले आफ्ना काव्य-कृतिमा प्रकृतिलाई आलम्बन रूपमा मात्र नलिएर उद्दीपन रूपमा अधिक वर्णन गर्न थाले।

यसको प्रमुख कारण हो– कतिपय काव्य-मर्मज्ञ रसिक नरेशहरूलाई खुशी तुल्याएर आफ्नो प्रतिष्ठा कायम राख्न खोज्ने कविहरूको कार्य-चातुरी । उनीहरूले प्रकृतिका बाह्य र आभ्यन्तरिक अवस्थाको वास्तविक परिशीलन गर्नुको सट्टा नायक-नायिकाका श्रृंगारिक अवस्था-विशेषकै वर्णनमा आफ्नो चिन्तन केन्द्रित गर्न थाले । अतएव उत्तरवर्ती शास्त्रीय-परिपाटीका काव्य-कृतिहरूमा उद्दीपन पक्षले नै धेरैजसो ठाउँ ओगटेको पाइन्छ ।

उद्दीपनले वर्ण्य-विषयलाई झन् बढी उद्दीप्त गराउँछ, अघि बढाउँछ र जागृत अवस्थामा पुर्‍याउँछ । प्रबन्ध-काव्यका लौकिक आलम्बन (नायक-नायिका) ले अनुभव गरेका हर्ष-विस्मात, सुख-दुःख आदि परिस्थिति-लाई सवल तुल्याउन गरिने प्रकृति-चित्रण उद्दीपन विभावको रूपमा आउँछ । विशेषतः श्रृंगार-वर्णनमा नै यसको प्रयोग-बाहुल्य देखिन्छ, तथापि उद्दीपन विभावको प्रस्तुतीकरण करुण, भयानक आदि रसहरूमा पनि झन् चर्को र प्रभावकारी रूपमा झल्कन आउँछ । उद्दीपन पक्षले आलम्बन-भावको परिपुष्टि गर्छ, अनि अनुकूल वातावरणद्वारा परिस्थितिलाई अनुकूल अवस्थामा पुर्‍याइदिन्छ । कतै यसले डाह, छटपटी, नैराश्य, विषाद, व्यामोह थपिदिन्छ भने कतै उमङ्ग, उत्साह, जोश र रोमांच ।

प्राकृतिक उद्दीपन पक्षको प्रयोगमा मनोवैज्ञानिक तथ्य लुकेको देखिन्छ –किनभने सुखमा हाँस्नु र दुःखमा रुनु-कल्पनु स्वाभाविकै हो । मान्छेले आफ्ना हर्ष-विस्मातका लहरहरू केवल आफैँमा मात्र होइन, प्राकृतिक जगत्सम्ममा पनि फैलिएको देख्छ । आफ्ना सम्वेदनाहरूमा प्रकृति पनि सहगामी भएको अनुभव गर्न लाग्छ । आफ्नो खुशीमा प्रकृति पनि खुशी र आफ्नो दुःखमा दुःखी भएको चाल पाउँछ । लता-कुञ्ज, उपवन, चन्द्रिका, एकान्त-प्रदेश, मलयानिल आदि विषयवस्तुहरू संयोगावस्थामा आह्लादकारी हुन्छन् र वियोगावस्थामा भने तिनै कुरा सन्ताप-कारी र पीडावर्द्धक हुन्छन् । यहीँनिर हाम्रो आहानको विशुद्ध प्रयोग हुन आउँछ– "आफू खुशी त जगत् खुशी" । अतः हर्ष-विस्मात, राज-विराग, सुख-दुःख आदि कुनै पनि कुरा विषय-वस्तुमा होइन, आफ्नै भावनामा हुँदोरहेछ भन्ने मनोवैज्ञानिक तथ्य हामीले स्पष्ट बुझ्न सक्दछौं । यस कटु-सत्यलाई कवि सिग्देलज्यूले नै यसरी देखाउनु भएको छ–

रसमय नयमा सबै पियारो
मुकुट समेत बुढ्याईंमा लठारो ।
किन दिन यसरी बहन्छ उल्टो
प्रिय पनि बन्दछ आंतको अगुल्टो ।

आ. रा. ४।१२.

मिलन-अवस्थामा आह्लादकारी देखिने प्रकृतिको सुन्दर परिवेश यस्तो छ–

गहन वन छ चारैतर्फ छाई छहारी
अभय हरिण चर्छन् चौदिशामा वहारी ।
मधुर रव सुनिन्छन् चित्तहारी चराका
प्रकृति सफल हुन्छिन् शिल्पले कल्पनाका ।

आ. रा. ६।२५.

यो चित्रग हो मनमोहक रामाश्रमको । प्रेयसी जानकी साथमा छन्, मिलनको शुभ अवसर छ । रामको मन आज आनन्द-विभोर छ– यद्यपि उनी वन-वासी छन् । छहारी, पर्वत, कन्दरा, पंक्षी-कलरव– यी सबै कुरा यहाँ कति हुन् कति रमाइला र आह्लादकारी !

प्रिय-वियोगमा धेरै दिनसम्म छट्पटाई सकेपछि लङ्काबाट फर्काइएकी सीतासंग विमान-यात्रा गर्दा सुखी र खुशी अवस्थाका रामले अनुभव गरेको पूर्णचन्द्र-माहात्म्य यस्तो छ–

बसन्ती निशालाइ हीरा जडेको
सुकीलो उपर्ना र तक्मा मिलेको ।
जयन्ती मनाएर चारै दिशाले
सफा फूल लावाहरू छर्न थाले ।

आ. रा. १४।५.

अहो हेर शोभा जुनेली निशाको
उज्यालो भयो छेउ सम्मन् दिशाको ।
उडे ताप, मालिन्य, आलस्य सारा
सुसाएर बर्षे नयाँ हर्ष-धारा ।

आ. रा. १४।२०

सीता-वियोगावस्थामा यही चाँदनी-रात, यिनै दिशा, यिनै लता-कुन्ज र फल-पुष्प आदि सबै कुरा वियोगानललाई धनक्क बाल्ने सन्तापकारी तत्व थिए । प्रिया-मिलन भएपछि आज यिनै कुराहरू आनन्ददायी र मनोहर देखिन थाले । यस्तो हुनु प्राकृतिक परिवर्तन नभएर मान्छेको अवस्था र भावना विशेषको परिणाम हो ।

संभोग शृङ्गारावस्थाका आह्लादकारी यिनै प्राकृतिक विषयहरू विप्रलम्ब शृङ्गारका वेदनामय अशुभ घडीमा अत्यन्त परिम्लान, विषादपूर्ण, सन्तापकारी र असह्य देखिन्छन् यसरी–

अनल झैं नल झैं नव-पालुवा
कमलिनी मलिनी, रज बालुवा ।
कदम बेदम बेग बढाउने,
हुन गयो नग यो दिल फाउने ।

आ. रा. ८।४६.

सुन्दर पालुवा अनलतुल्य हुनु, विनोदकारी कमलिनी मलिन देखिनु, सुन्दर रजःकण पोल्ने वालुवा जस्तै लाग्नु, सुरभी कदम वेदम हुनु, रमणीय पर्वत हृदय-विदारक हुनु– यी सम्पूर्ण प्राकृतिक विषयहरू वियोगावस्थाको सन्तापलाई झन् झन् धमक्क बाल्ने उद्दीपन-रूपमा चित्रिएका छन् ।

जहरिलो हरिलो भरिलो वन
विरसिलो रसिलो हँसिलोपन ।
ठह्रियो, हरियो सब चेतन,
खलवलाई वलाईसक्यो मन ।
आ. रा. ८।४७.

वियोग-व्यथाले व्यथित भएका रामको मन खल्बलियो, सबै चेतना हरायो । हरिलो भरिलो वन जहरिलो हुनगयो, रसिलो हँसिलोपन ज्यादै विरसिलो हुनपुग्यो । प्रकृतिका सर्व सुन्दर-पक्ष असुन्दर र मनोविनोदकारी पक्षहरू हृदय-विदारक भएका छन् यहाँ । रामको विषादपूर्ण अवस्थामा झन् बढी व्यथा र विषाद थप्न औरो सिपालु देखिन्छन् यी सम्पूर्ण प्राकृतिक उद्दीपन विभावहरू ।

(५) प्राकृतिक वर्णनको लागि– यथार्थ वातावरणको रूपमा प्रकृति–

प्रबन्ध-काव्यमा अनुकूल वातावरण सिर्जना गर्ने अनि तत्कालीन परिवेशलाई विस्तृत रूपमा चित्रण गर्ने प्रशस्त अवकाश हुन्छ । यस्ता काव्यमा प्राकृतिक पृष्ठभूमिको विराट् विधि-विधान हुन्छ– यसैको सेरोफेरोले निकै ठूलो ठाउँ ओगटेको हुन्छ । कुनै गम्भोर स्थिति, विस्तृत प्रसङ्ग, मार्मिक घटना-चक्र, उदात्त चेतना आदि गहन विषयलाई झन् प्रभावकारी र घतलाग्दो तुल्याउन स्थानीय वातावरणको विशुद्ध चित्रण अपेक्षित हुन्छ । यस मिल्दो-जुल्दो वातावरण वा पृष्ठभूमि तयार पार्दा कहीं कहीं त वर्ण्य-विषय गौण भएर प्राकृतिक रूप-विधान नै मुख्य रूपमा देखा पर्न आउँछ । यस किसिमको वातावरण सिर्जना पनि एक प्रकारको आलम्बन नै हो, तर केही संक्षिप्त र सामान्य मात्र हुनाले यसको प्रारूप मात्र वातावरण विपरीत भएमा विषम-परिस्थितिको झल्को आउँछ– अनि रसानुभूतिमा निकै ठूलो व्याघात पर्छ ।

कवि सिग्देलज्यूले "आदर्श-राघव" का विभिन्न स्थलमा प्राकृतिक वातावरणको सफल चित्रण गर्नुभएको छ । तृतीय सर्गको "प्रातः काल" मा उषा-कालीन सौन्दर्य-शोभा-चित्रण अत्यन्त उदात्त छ । यस्तै महर्षि विश्वामित्रको आश्रम-वर्णन पढदा पाठकले त्यहाँको पृष्ठभूमि यसरी यथार्थ रूपमा देख्न सक्छ–

सफा छ चारै तिर, वृक्ष झम्म छन्,
छाँया छ गाढा, फल फूल गम्म छन् ।
चोगिर्दमा कोमल घाँस टम्म छन्,
चर्दै जहाँ गो-मृग आदि डम्म छन् ।
आ. रा. २।५१.

यो हो मुनि-आश्रमको शान्त, निर्विघ्न र निर्विरोध वातावरण । यसमा नैसर्गिक स्वभावोक्ति छ । कविले सुन्दर शैलीमा वन-स्थलीको पृष्ठभूमिमा स्थानीय परिवेशका अखण्डित खण्डहरूको प्रस्तुतीकरण गर्नुभएको छ । यस्तै गरी "शारदी शोभा" मा पनि वन-स्थलीको यथार्थ वातावरण यसरी प्रस्तुत गर्नुभएको छ–

हरिण तृण उगालो चर्दछन् गल्लि-गल्लि,
मधुप मधु संगाली झुल्दछन् वल्लि-वल्लि ।
ढुमु ढुमु उबमण्टो लाई उड्छन् मजूर,
मुसुमुसु गरि भन्छन् हाँस हाँ हाँ हजूर ।
आ. रा. ६।३.

पञ्चवटीको रामाश्रम-वर्णनमा कवि सिग्देलज्यूले आफ्नो शैलिपक दक्षताको परिचय यसरी दिनुभएको छ–

वरिपरि तरु-माला वारको टम्म घारो,
डहरसंग मिलेको भित्र पस्ने तगारो ।
समथर यस भित्र स्थान एकान्त न्यानो,
यस विच रचिएको पर्णशाला छ सानो ।
\+ \+ \+ \+ \+ \+
मृदु किसलय शय्या भित्र सोही कुटीमा,
वसन, तिलक-वट्टा साथ जावी-खुटीमा ।
अलिकति फल-मूल स्वच्छ ढक्की दुनामा,
अलिपर गवुवामा राखिएको छ सामा ।
आ. रा. ६।१७।१९.

प्रस्तुत "रामाश्रम" चित्रणमा कविले अत्यन्त सरल र स्वाभाविक शैली प्रयोग गर्नुभएको छ । पञ्चवटीको आश्रम प्रदेश, रामको पर्णशाला त्यहाँको सर-सामान आदि वर्णनमा कविले स्थानीय वातावरणको सशक्त चित्रण गर्नुभएको छ । यसमा प्रयुक्त वार, घारो, डहर, तगारो, जावी, खुटी, ढक्की, दुना गबुवा, सामा आदि शब्दहरूद्वारा नेपाली वातावरण छर्लङ्ग चित्रिएको छ– यो आश्रम हाम्रै नेपाली आश्रम देखिन्छ ।

(६) कलात्मक उदात्तता र सौन्दर्य सृष्टिको लागि– आलङ्कारिक रूपमा प्रकृति–

सौन्दर्योन्मुखी मानव-मन हमेशा सौन्दर्य-साधनामा नै तल्लीन रहन्छ । सौन्दर्यानुभूतिमा लालायित मानव सर्वदा अभिव्यक्ति-परक रहन्छ । सौन्दर्य-सिर्जनद्वारा नै मानवमा विकास र स्फूर्तिको सञ्चार हुनथाल्छ । सौन्दर्यमयी अभिव्यक्तिको निमित्त मानवलाई विशेष उपकरणहरूको आवश्यकता पर्छ– भित्री र बाहिरी दुवै तहमा । अनुभूतिपूर्ण मानव-हृदय सदा रस-सिक्त रहन्छ, जसलाई उत्तरोत्तर प्रभावशाली तुल्याउन अलङ्कार, शब्द-शक्ति आदिको सहायता लिनुपर्छ ।

संस्कृत साहित्य-शास्त्रीहरूले अलङ्कारलाई काव्यको अनिवार्य अङ्ग मानेका छन् । काव्यमा अलङ्कार रूपमा उनीहरूले प्रकृतिको प्रशस्त चित्रण गरेको पाइन्छ । नबिटुलिएको, नधमिलिएको, नखज्मजिएको अखण्ड सौन्दर्य मानवमा होइन, प्रकृतिकै पावन रूप-छटामा पाइन्छ । सुख खोज्दै जाने मानवले अखण्ड सुख केवल प्रकृतिकै कोमल काखमा फेला पार्छ । यस्तै अविकृत सौन्दर्य पनि । अतएव अविकृत र अविचलित सौन्दर्यको परिचय दिन कविले प्रकृतिबाटै उपमान छानेर आफ्नो वर्ण्य-पक्षलाई प्रकाशमा ल्याउने प्रयास गरेका हुन्छन् । मुखको सौन्दर्य-बोध गराउन चन्द्र, चाँदनी, कमल; आँखाको विशिष्ट गुण (श्यामता, स्निग्धता, चञ्चलता) प्रदर्शन गर्न मीन, तरङ्ग, मृग; स्थैर्य-गाम्भीर्यको परिचय दिन पर्वत, समुद्र; क्रोधको विकराल रूप देखाउन

आगो, ज्वाला, धुंवा आदि उपमान रूपमा प्रयोग गर्ने एक प्रकारको कवि-परम्परा नै पाइन्छ । यसबाट नयाँ सौन्दर्य-बोध हुन्छ, अनि आनन्दानुभूति पनि । यसरी उपमान र उपमेयको पालैपालो साटोपाटोबाट अनेकौं अलङ्कारहरू उत्पन्नछन्– चित्र-विचित्र परिधान पहिरेर । यसैले सौन्दर्य-वर्णनको लागि कविले प्रकृतिका विभिन्न उपकरणहरूको विशिष्ट चयन गर्छ । प्रकृतिका रूप, गुण र भावसंग आफ्नो वर्ण्य-विषयमा पाइने साम्य, आधिक्य, न्यूनता आदिको आधारमा उपमा, रूपक, प्रतीक, उत्प्रेक्षा, अपन्हुति, समासोक्ति आदि अलङ्कारहरूको सिर्जना भएको हो भन्ने मान्नुपर्छ ।

लक्षण-शास्त्री सिग्देलज्यूले आफ्नो "आदर्श-राघव" मा प्रकृतिलाई आलङ्कारिक रूपमा लिएर विभिन्न तहमा देखिने सौन्दर्य-साधनाको पूर्ण परिचय दिनुभएको छ । तपोनिधि ऋषि विश्वामित्रको यज्ञविध्वंस गर्न ओइरिएका मारीच, दुर्बाहु आदि निशाचरहरूलाई आत्थु-आत्थु पारेर क्षणभरमै असुर-दलको संहार गर्न सक्ने रामको वीर-भावना यसरी चित्रित छ–

सारा परे छक्क अपूर्व चालको,
देखी बडो विक्रम वीर बालको ।
आगो फिलिङ्गै पनि होस् अरण्यमा,
उल्लास देखाउँछ एक सासमा ।

आ. रा. २।७२.

राक्षस-विध्वंसकारी वीर बालक रामको उदेकलाग्दो पराक्रमको गुण-वर्द्धक वस्तु अरू कतै नपाएर कविले यहाँ प्राकृतिक वस्तु (आगो) लाई छान्नु भएको छ । वीर बालक एक्लै रामले क्षण भरमै समस्त दैत्यदललाई सोत्तर पारे । साँच्चै हो, आगोको सानो एक झिल्कैले पनि एकै सासमा समस्त वन डढाएर उजाड पारिदिन्छ । यो हो अर्थान्तरन्यासद्वारा परिपुष्ट पारिएको प्राकृतिक आलङ्कारिक रूप-विधान । नव-वधू सीताको सौन्दर्य-वर्णन यसरी गर्नुभएको छ–

कली नयन, मञ्जरी अलक, नासिका केसर,
कपोल दल, आनन स्तवक, दन्त भो शीकर ।
प्रफुल्ल सुनकी लता-सम भई वधू जानकी
द्विरेफ वर-रामकी हुनु भयो प्रिया ज्यानकी ।

आ. रा. ३।४३.

यहां उपमेय नयन, अलक, नासिका, कपोल, आनन, दन्त, वधू-जानकी र वर-राममा क्रमशः प्राकृतिक उपमान कली, मञ्जरी, केशर, दल, स्तवक, सीकर, सुनकी लता र द्विरेफको अभेदारोप देखाइएको छ । साथै 'द्विरेफ' शब्द यहां श्लेषात्मक छ, दुई अर्थ लाग्ने-एक 'भँमरो' र अर्को दुई रेफ (वर-राम) कली, मञ्जरी, केशर, स्तबक, शीकर आदि उपकरणद्वारा ढकमक्क फुलेको पहेँलो लहरा भँमराको निमित्त सांचै लोभलाग्दो र प्राण-प्रिय हुन्छ । यस्तै शोभनीय नयन, अलक, नासिका, कपोल, आनन, दन्त आदि परिपुष्ट अवयको संगमले सिंगारिएकी नव-वधू सीता वर-रामकी ज्यानकी प्रियतमा भइन् । प्रकृतिबाट छानिएका सुन्दर उपमानहरूको प्रयोगद्वारा सीताको सौन्दर्यमा "सुनमाथि सुगन्ध" थपिएको छ ।

यस्तै–

जति कदर गरिन्छ सुम्सुम्याई,
उति विष छादिदिने फणा उठाई ।
प्रकृति अति कडा छ नागिनीको,
यस सित तुल्यपना छ भामिनीको ।

आ. रा. ४।२०

"सर्पलाई दूध पिलाएर जति पालन-पोषण गरे पनि आखिर विष नओकलि छोड्दैन भन्ने हाम्रो आहानलाई चरितार्थ गराउँदै यहां कविले मुख राम्रो, तर चाल वक्र भएकी रिसाही नारी-स्वभावको सुन्दर परिचय दिन नागिनीको उपमा दिनु भएको छ । प्रकृतिलाई यसरी आलङ्कारिक रूपमा लिएकोले यहां उपमेयको वास्तविक रूप-रेखा निपुणता साथ ज प्रस्तुत गरिएको छ ।

(७) मनोवैज्ञानिक अभिव्यञ्जनाको लागि प्रतीकात्मक रूपमा प्रकृति–

मान्छे आफूले चाहेको कुरा फेला पार्दा उल्लसित हुन्छ, आनन्दको अनुभव गर्न लाग्छ । अभिलषित वस्तु पाउँदा जीवन र जगत दुवै उसको निम्ति रमाइलो हुन्छ जता हेर्‍यो उतै हरिलो, भरिलो र उमंगपूर्ण यसपरिस्थितिमा प्रकृति पनि उसको लागि मधुर, मोहक, मस्त र अनुरञ्जनकारी भै दिन्छ । भित्री पञ्चकोष जस्तै वाह्य-विषय पनि उमंगित, उत्साहित, आनन्दपूर्ण र संपृक्त हुन पुग्छ । आनन्दमग्न भएर जब उ हाँस्छ– प्रकृति पनि उसकै सहचरी भएर हांसिदिन्छे । खोजेको कुरा नपाउँदा भने मान्छे दिक्क हुन्छ, झर्कन्छ, पिरोलिन्छ र रुन्छ यस परिप्रेक्ष्यमा उसले समस्त वस्तु-जातमा यही शोचनीय, दैन्य र विषादपूर्ण भावना फेला पार्छ आफूमा जस्तै । यसो हुनुमा मनोवैज्ञानिक सत्य छ । काव्यमा पनि प्रकृतिलाई यस्तै प्रतीक रूपमा वर्णन गरेको पाइन्छ । हाम्रो लोक-गीतले यस कुरालाई पुष्ट पार्छ–

"मन पनि रोइरहन्छ मेरो
दिन पनि भै रहन्छ अँधेरो" ।

महाकवि कालिदासले यसै तथ्यलाई यसरी देखाएका छन्– "कुसुममिव पिनद्धं पाण्डुपत्रोदरेण" अर्थात झरेका पहेंला, फुस्रा पातले छोपिएको फूल जस्तै । कवि सिग्देलज्यूले पनि प्रकृतिलाई प्रतीकात्मक रूपमा यसरी प्रयोग गर्नु भएको छ–

इवि परी विपरित सरी हुँदै,
विधि उपाधि उपाधि बडाउँदै ।
हृदय निर्मम नित्य उजार्दछ,
क्षय सरी यसरी किन पार्दछ

आ. रा. ८।३६

नव विभाव-विभा ऋतुराजको
विभव झैं भव-भैरव दृश्यको !
अशनिले शनिले क्षत आंतको,
सुख लियो खलियो भइ आंचको ।

आ. रा. ८।२८

देश निस्कासित राम वनवास गए । तथापि प्रियतमा सीता साथमा हुनाले दण्डकारण्यको भयानक वातावरण पनि रमाइलो भयो । त्यस वखत पञ्चवटीको पर्ण-कुटी पनि राज-महल भन्दा कम आनन्दी भएन। समस्त प्रकृति उनको अनुकूल थियो आनन्द, उमंग र उल्लासपूर्ण । तर सीतालाई रावणले हेरेर लग्यो– राम आफ्नो प्रेयसीबाट बिछुडिए । अनि आज त्यही जन-स्थान, त्यही पञ्चवटी, त्यही बातावरण सम्पूर्ण उदास, उराठ, विषादपूर्ण र हृदय-विदारक रूपमा तर्साउने भएर देखिन थाले प्रतिकूल हालतमा । ऋतुराज वसन्तको शोभा पनि उनको लागि भैरव रूपधारी भयानक र चिल्ने भएर निस्क्यो ।

फेरि–

"बूढो भयो सब रंग गयो,
आंगन भयो परदेश" भन्ने मनोवैज्ञानिक सत्यलाई तथ्य रूपमा प्रस्तुत गर्दै उमेर ढल्न लागेको राजा दशरथको दयनीय दशा यसरी देखाइएको छ–

दिन अगि अगि देखिई उघारा,
पछि पछि मैलिई बन्दछन् अंध्यारा ।
वय संग मिलि उक्लंदै अगाडि,
मन पनि ढल्दछ ढल्कंदै पछाडि ।

आ. रा. ४। ११

"ढुङ्गा पनि रोएको, वज्रको पनि छाति चिरिएको" देख्ने सफल कलाकार भवभूतिको उत्तर रामचरित मा हामी यस्ता विषाद् पूर्ण परिप्रेक्षाका मनोवैज्ञानिक अनेकौं उदाहरणहरू पाउँछौं ।

रहस्य-भावना व्यक्त हुने र उपदेश, नीति, धर्मका प्रकार झल्काउने किसिमका घतलाग्दा र सशक्त प्रकृत्ति चित्रण भने प्रस्तुत महाकाव्यमा स्पष्ट रूपमा उस्तो देख्न पाइन्न, छांयावादी, रहस्यवादी र प्रतीकवादी कविहरूका कवितामा जस्तै । तर लक्षण-शास्त्रीका रचनामा यस्ता पक्षहरूको कमी छ भन्ने गुनासो गर्न पनि शोभनीय हुँदैन। यस कुरामा अपील पनि लाग्दैन। किनभने शास्त्रीयतावाद र स्वच्छन्दतावाद दुवै विपरीत दिशाका यात्री हुन् । यस विषयको संकेत माथि नै गरिसकिएको छ ।

आत्मानुसन्धानको सन्दर्भमा

योग र ज्ञानको तुलनात्मक अध्ययन

प्रा. शिवगोपाल रिसाल

यत्सांख्यैः प्राप्यते स्थानं तद्योगैरपि गम्यते ।
एकं सांख्यं च योगं च यः पश्यति स पश्यति ।।

—श्रीमद्भगवद्गीता अ. ५ श्लो.५

आत्मसाक्षात्कारको लागि अथवा यस लोकमा सुख सन्तोष एवं परलोकमा नित्य शान्तिको निमित्त हाम्रा पूर्वीय दर्शनहरूमा अधिकारी-भेदले प्रशस्त मार्गहरू प्रदर्शित छन् । अनादि वेद आदि शास्त्रहरूमा मुख्य रूपले योगमार्ग र ज्ञानमार्गको विशद विवेचना पाइन्छ । वास्तवमा, पारमार्थिक दृष्टिले हेर्ने हो भने गन्तव्य स्थान पनि एउटै छ र मार्ग पनि एउटै हो । अनि बटुवा, बाटो र पुग्नु पर्ने ठाउँ यी तीन पनि सत्य होइनन् । पारमार्थिक सत्य त अद्वैत आत्मस्वरूप, ज्ञानस्वरूप आफू मात्र हो । आफूमा नै अनेक मार्ग आदिको गन्तव्य स्थानको कल्पना हुन्छ । आफूदेखि भिन्न सारा हो मिथ्या अथवा यो सारा हो आफू मात्र । योग ज्ञान आदि साराको ढङ्गो लाग्दछ– आफूमा पुगेर । अतः आफूमा नै सारा द्वैत प्रपञ्चको सृष्टि हुन्छ, आफूमा नै स्थिति हुन्छ र आफूमा नै लय हुन्छ–

'मय्येव सकलं जातं मयि सर्वं प्रतिष्ठितम् ।
मयि सर्वंलयं याति तद्ब्रह्माद्वयमस्म्यहम् ।।

—शिवगीता ।

परमार्थतः अद्वैत आफू मात्र भए तापनि त्यहाँ पुग्नको लागि अर्थात् अद्वैत आत्मतत्वमात्र छ भन्ने कुराको यथार्थ बोधको लागि कर्म, उपासना, ज्ञान, योग सारा चाहिन्छ । शास्त्रले पनि, ज्ञानवान् गुरुले पनि अज्ञानलाई लिएर, आज्ञानीलाई नै उपदेश दिनुहुन्छ । ज्ञानको स्थितिमा त–

'वेदाः अवेदाः भवन्ति ।'

यसकारण प्रसङ्गवशात् यहाँ योग र ज्ञानको तुलनात्मक अध्ययन गरिन्छ–

'योग' शब्दले यहां जीवात्मा र परमात्माको एकता, क्रमिकरूपले चित्तको आत्यन्तिक विगलनपूर्वक केवली भावमा अवस्थिति अथवा शरीर, इन्द्रिय, मन, बुद्धि, चित्त, अहंकारलाई अद्वैत आत्मतत्वमा समर्पण आदिलाई कर्मयोग, भक्तियोग, पातञ्जलयोग आदि शब्दद्वारा लखाइएको हो । 'ज्ञान' शब्दले चाहिं अद्वैत वेदान्तद्वारा प्रतिपादित अद्वैत आत्मतत्वको यथार्थ किंवा दृढ अपरोक्ष ज्ञानलाई देखाइएको छ । मोक्षको किंवा परमपदप्राप्तिको लागि योगमार्ग र ज्ञानमार्ग अत्यन्त शास्त्रीय र लोक प्रसिद्ध मार्ग हुन् । दुवैको लक्ष्य चाहिं एउटै हो– अद्वैतानुभूति अर्थात् आत्मसाक्षात्कार । योगमार्ग भन्नाले सकाम कर्मयोग, निष्काम कर्मयोग, भक्तियोग (सगुण, निर्गुण, अपरा, परा आदि), लययोग, हठयोग, पातञ्जलोक्त अष्टांगयोग आदिलाई लिन सकिन्छ । ज्ञानमार्ग भन्नाले चाहिं विवेक विचारद्वारा वैराग्य आदिको सहाराले आत्मस्वरूपमा स्थित हुनको लागि वेदान्तले बताएको मार्ग नै हो । यो क्रियायोग होइन, विचारको योग हो । सत्संगयोग पनि यसैभित्र पर्दछ । चार महावाक्यले देखाएको यथार्थ सत्यको अनुसन्धानपूर्वक अथवा श्रोत्रिय ब्रह्मनिष्ठ साक्षात्कारवान् ज्ञानीको उपदेशलाई अत्यन्त श्रद्धापूर्वक हृदयंगम गरी आत्माको सम्यक् बोध गर्नु ज्ञानमार्ग हो । चित्त र चित्तले चिताइएका यावत् कुरा मिथ्या हुन् भन्ने जान्नु अनि आफूमात्र त्रिकाल सत्य, अनवच्छिन्न, आवागमनरहित, त्रिपुटीशून्य, ज्ञानस्वरूप अद्वैत आत्मतत्वमा स्थित हुनु नै ज्ञानमार्ग र योगमार्ग दुवैको लक्ष्य हो । अतः योग र ज्ञानको, योगी र ज्ञानीको वास्तव स्वरूप एउटै हो, एकजात भेद छैन । यसरी यो दुईमा भेदरहित स्थितिको यथार्थ ज्ञाता नै पण्डित हो भन्ने भगवान् कृष्णको वचन सार्थक र सत्य प्रमाणित भयो ।

सामान्यतया व्यावहारिक दृष्टिले हेर्दा योगी (योगाभ्यासी) र ज्ञानी (ज्ञानाभ्यासी) मा निम्न प्रकारको व्यावहारिक भेद देखिन्छ तापनि पारमार्थिक साँचो होइन–

योगमार्गी	ज्ञानमार्गी
१. चित्त साँचो मानेर तह लगाउने	१. चित्त झुट्टा हो भन्ने बुझ्ने ।
२. लयमुख समाधिमा बस्ने	२. बाधमुख समाधिमा बस्ने ।
३. चित्तको निरोध गर्ने ।	३. अचित्त स्थितिको अनुभव गर्ने ।
४. योगको अभ्यास गर्ने ।	४. ज्ञानको अभ्यास गर्ने ।
५. आफूदेखि ईश्वरलाई भिन्न ठान्ने ।	५. आफू र ईश्वरमा अभेद दृष्टि राख्ने ।
६. गर्नुमा जोड दिने ।	६. बुझ्नुमा जोड दिने ।
७. सूक्ष्म त्रिपुटी सहितको समाधि किंवा निर्विकल्प समाधिस्थ ।	७. त्रिपुटीको आत्यन्तिक लय गरेर ज्ञान-समाधिमा बस्ने ।
८. यम, नियम आदि अष्टाङ्गयोगको शरणागति योगको सहाराले दीर्घकालको प्रयत्न पछि आत्मसाक्षात्कार गर्न खोज्ने ।	८. श्रवण, मनन आदि षट् सम्पत्तिको सहाराले आत्मानुसन्धान गरी श्रद्धाको बलले आत्मसाक्षात्कार गर्ने ।
९. पिपीलिका मार्गबाट जाने ।	९. विहंगम मार्गबाट जाने ।
१०. भावना प्रधान भएको ।	१०. मस्तिष्क प्रधान भएको ।
११. साधनमार्गी (क्रियामार्गी)	१२. विचारमार्गी ।
१२. शरीर, मन आदिलाई मानेर जाने ।	१२. शरीर, मन आदिलाई मिथ्या जानेर जाने ।

सामान्यतया योगमार्ग भन्नाले चाहिं पातञ्जलोक्त योगलाई लिइन्छ र ज्ञानमार्ग भन्नाले उपनिषद् आदि वेदान्तले बताएको विचारको मार्गलाई निर्देशन गरिएको छ । योगवाशिष्ठ महारामायणलाई योगको चर्चाको प्रसंगमा योगवाशिष्ठ भनिन्छ र ज्ञानको प्रसंगमा ज्ञानवाशिष्ठ भनिन्छ । योगविना ज्ञान संभव छैन । यसर्थ मुमुक्षु यो दुवै मार्गलाई अवलम्बन गरेर नै आत्मसाक्षात्कार गर्न समर्थ बन्दछन् ।

अधिकारी-भेदले अथवा प्रसंगवशात् हाम्रा मोक्षशास्त्रहरूमा कहीं ज्ञानको र कहीं योगको महिमा गाइएको छ । पातञ्जलोक्त अष्टाङ्गयोगलाई मोक्षको परम्परा साधन र शंकरोक्त ज्ञानयोगलाई साक्षात् साधन मान्न सकिन्छ । प्राणायमपूर्वक मननिरोध गर्नु हठयोग हो, मन निरोधद्वारा प्राणको निरोध गर्नु (विचारपूर्वक) राजयोग हो । मनलाई जागा राखेर स्वरूपानुभव (ब्रह्माकार वृत्तिको अनुवृत्ति) हो राजयोगको लक्ष्य । पछि यो वृत्तिज्ञान (ब्रह्माकार वृत्ति) ब्रह्मस्वरूपमा नै पर्यवशित हुन्छ । यो नै हो साक्षात्कार – ज्ञानमार्गको गन्तव्य स्थान । ब्रह्माकार वृत्ति विचारको बलद्वारा नै संभव छ । अतः ब्रह्माकारवृत्तिको अनुवृत्तिको अभ्यास विना साक्षात्कारको उत्पत्ति हुँदैन । वृत्तिज्ञान चाहिं कर्म, उपासनाद्वारा शुद्धभएको चित्तमा उदित हुन्छ । राग-द्वेष राहित्य हो विचारको फल । इच्छारहित भए रागद्वेश हराउँछ । वैराग्य भए इच्छा हराउँछ । संसारको सत्यतामा दृढ मिथ्यात्व निश्चय भए वैराग्यको उदय हुन्छ । वैराग्यमा दृढता र ज्ञानी गुरुको वचनमा अत्यन्त श्रद्धा भए तत्काल आत्मसाक्षात्कार भइ नै हाल्छ ।

रागादि चित्त-दोषले युक्त संसारमा आशक्ति भएका साधकहरूको लागि पातञ्जलोक्त अष्टाङ्गयोगको अनुष्ठानको अत्यन्त आवश्यकता छ । यो परम्परा साधन भनी माथि उल्लेख भइसक्यो । चित्तको नाश किंवा साक्षात्कार वृत्तिको उत्पत्ति पारमार्थिक सत्य होइन तापनि व्यावहारिक दृष्टिले अत्यन्त सार्थक हो । चित्त नाशका दुई उपाय छन्– ज्ञानमार्गद्वारा– चित्त हो डोरीमा देखिएको सर्प झैं झुट्ठा, यस प्रकारको निर्णय गरेर (माण्डूक्यकारिकामा बताए झैं) र यम, नियम आदिको अभ्यासले क्रमैसंग चित्तवृत्तिको निरोध गरेर। वास्तव यो दुवै नै पारमार्थिक सत्य होइनन् । अपरोक्षानुभूति र विवेकचूडामणि मा चित्तको क्रमिक नाश प्रदर्शित छ–यो राजयोग हो । चित्तको सर्वथा नाश चाहिं ज्ञानयोग किंवा अस्पर्शयोगबाट नै सिद्ध छ ।

योग-समाधिमा मल र विक्षेपको निराकरण भएको हुनाले क्षणिक साक्षात्कार हुन्छ अर्थात् समाधि-कालमा रहुञ्जेल आत्मासंग जुटिरहने हुनाले आनन्दको अनुभव हुन्छ, तर आवरण दोषको निराकरण गर्न त ज्ञानै मात्र समर्थ छ, योग छैन । आत्मस्वरूपको अपरोक्ष बोध भएमा मात्र अखण्ड आनन्दको अनुभव र साक्षात्कार हुन्छ ।

साधारणतया ज्ञानमार्गी मोक्षका इच्छुक र योगमार्गी चमत्कार, लौकिक विशेषता र सिद्धिका पिपासु हुन्छन् । ज्ञानमार्गीलाई वेदान्ती पनि भन्न सकिन्छ । वेदान्त ज्ञानमार्ग हो । ज्ञानको खोजी गर्ने तथाकथित योगमार्गानुयायी योगीहरूमा कम पाइन्छन् अनि सच्चा वेदान्ती चाहिं सिद्धिको इच्छा गर्दैनन् । वकवेदान्ती र हठसिद्धान्ती दुवै थरिले आत्मसाक्षात्कार गर्न सक्दैनन् । जनताको आँखामा छारो मात्र हाल्दछन् । साधु, महात्मा, योगी, संन्यासी, वेदान्ती भन्नासाथै सामान्य मानिसहरू केही असाधारण शक्ति, सिद्धि र चमत्कारको आशा गर्दछन् । योगी (वास्तविक अर्थमा) वेदान्ती महात्मा आदि जादूगर किंवा इन्द्रजाली होइनन् ।

आजको विश्व नै अत्यन्त चिन्ताशील, उन्मत्त, मदमत्त भएर शान्तिको खोजमा अल्मलिइरहेको छ । यस्तो स्थितिमा पश्चिमी विकसित समाज पनि पूर्वतिर शान्तिको आशाले फर्किरहेका छन्– योग के हो । वेदान्त के हो भनी जिज्ञासाले खोजी गर्दछन् । यतिखेर हामी नेपालीहरूले पनि यसको गहिर अनुसन्धान गरी यथार्थ मार्ग निर्देशन गर्न सक्दछौं । यसबाट विश्वकै कल्याणमा ठूलो सम्भावना देखिन्छ । ज्ञानमार्ग होस् अथवा

योगमार्ग होस्– हो त चित्त शान्तिको मार्ग । अतः हाम्रो जातीय, देशीय, राष्ट्रिय र पारम्परिक सम्पत्ति नै भएकोले पनि हामीले यसको गम्भीर रहस्यको अनुसन्धान गर्नु अत्यन्त आवश्यक छ ।

सारा अनर्थको कारणनै चित्त भएको हुनाले चित्तनाशक दुई उपाय बताइएका छन्– योग र ज्ञान । आ-आफ्नो रुचि अनुसार जुन मार्गलाई समाते पनि परमेश्वर प्राप्त गर्न सकिन्छ भनी ज्ञानवान् वशिष्ठ आज्ञा हुन्छ–

'द्वौ क्रमौ चित्तनाशस्य योगो ज्ञानं च राघव ।
योगस्तद्वृत्तिरोधो हि ज्ञानं सम्यगवेक्षणम् ।।
असाध्यः कस्यचिद्योगो कस्यचिद् ज्ञाननिश्चयः ।
प्रकारौ द्वौ ततो देवो जगाद परमेश्वरः ।।

–योगवाशिष्ठ ।

मोक्षको लागि योग र ज्ञान दुवैको त्यत्ति नै आवश्यकता छ भन्ने प्रसंगमा योगी, ज्ञानी अनुभवी ऋषिहरूको भनाइ –

योगहीनं कथं ज्ञानं मोक्षदं भवति ध्रुवम् ।
योगोऽपि ज्ञानहीनस्तु नक्षमो मोक्षकर्मणि ।।

–योगतत्त्वोपनिषद् ।

साँचो अर्थमा योगी नै ज्ञानी हो अनि यथार्थ ज्ञानी नै योगी हो । ज्ञानीको लागि योग सहज र योगीको लागि ज्ञान सहज हो । यसैबाट नै आत्मकल्याण र विश्वकल्याण संभव छ ।

'योगीश्वरं शिवं वन्दे वन्दे योगेश्वरं हरिम् ।'

□

मतवाली क्षेत्री

डोरबहादुर बिष्ट

प्रस्तावना

पौराणिक र ऐतिहासिक पृष्ठभूमि जेसुकै भए पनि जन साधारणले बुझ्ने गरेको जात व्यवस्थाको आधारमा चाहिं सर्वोच्च स्थानमा रहेको ब्राह्मण जातभन्दा लगत्तै मुनिको जात क्षेत्री हो भन्ने धारणा मेरो पनि रहिआएको हो । "चार वर्ण" भन्ने चलितको विश्वासमा नेपालका मुसलमान बाहेक सबै जातहरूलाई बर्गीकरण गर्न सकिन्छ भन्ने कुरालाई मूलतः स्वीकार नगरे तापनि बाहुन र क्षेत्री भन्ने जातहरू करीब करीब स्पष्ट तरीकाले कतै पनि नठोकिई जातको ढोकाबाट भित्र छिर्छन् भन्ने मोटामोटी धारणा भएका मानिसकै बथानको म पनि थिएँ । तर केही वर्ष यताको अनुसन्धान पछि क्रमशः यो पूर्वाग्रहलाई पनि छोड्न बाध्य हुनुपर्ने अवस्थाहरू देशको विभिन्न भागमा भएको कुरा देखा पर्न र प्रकाशमा आउन थाले । बाहुनहरूमा[1] पूर्विया, कुमाई र जैशी भन्ने बर्गीकरण भए जस्तै क्षेत्रीमा पनि ठकुरी, खस, खत्री आदि विभिन्न थरी छन् भन्ने कुरा धेरैलाई थाहा भए पनि "मतवाली क्षेत्री" भन्ने पनि क्षेत्रीको बर्गीकरण भित्र पर्छन् भन्ने कुरा चाहिं प्रकाशमा आउन थालेको धेरै भएको छैन।

एक त परम्परा अनुसार राणाकालीन मुलुकी ऐनले पनि मतवाली भन्नाले औपचारिक रूपमा मद्यपान गर्ने जातहरू मान्ने गरेको र क्षेत्रीलाई मतवाली जातभन्दा माथि राख्ने गरेको हुनाले मतवाली क्षेत्री भन्ने जात अस्वाभाविक भए जस्तो लाग्दथ्यो । शायद अझै पनि हामी मध्ये कति जना यसलाई स्वीकार गर्न तयार हुने छैनौं । तर्कको आधारमा यसलाई अवास्तविक साबित गर्न पनि सम्भव होला । तैपनि कर्णाली अञ्चलको जुम्ला, तिबृकोट तथा मुगु जिल्ला भ्रमण गर्दा यस सम्बन्धमा संयोगवश देखेका र सुनेका कुराहरू यथावत राखिदिनु र त्यसैको आधारमा अर्थ्याउन सकिने सम्मको कुरालाई यहाँ उल्लेख गर्नु उचित होला । यसबारे

---

१ संस्कृत शब्द ब्राह्मण तथा क्षेत्रीय प्रयोग नगरी नेपालमा प्रचलित बोलचालीको नेपाली भाषामा प्रयोग हुने शब्द 'बाहुन' र 'क्षेत्री' नै प्रसङ्गमा बढी उपयुक्त देखिएकोले यस्तै राखिएको छ ।

अध्ययन गरिहाल्नु पर्ने आवश्यकता र सम्भव ठाउँहरू थाहा भएर पनि समय तथा साधनको अभावले गर्दा आफूबाट यो अध्ययन अनुसन्धान चाँडै हुन नसक्ने देखी यसमा रुचि लिने सबैको लागि सहायक बनिहालोस् भन्ने विचारले पनि आफूले थाहा पाए जति कुराहरू सबैको समक्ष यथावत कोरा यात्रा विवरणको रूपमा प्रस्तुत गरेको हुँ ।

मान र कदरको रूपमा जनै

तिबृकोट जिल्ला पञ्चायत कार्यालयमा पुगेको बेला त्यहाँ जम्मा भएका मानिसहरूसंग चिनापर्चो गर्दा जिल्ला पञ्चायतका एकजना सदस्यले आफ्नो नाउँ "साउने बिष्ट" भनी परिचय दिए । मैले पनि आफ्नो नाम थर बताई "दाजु भाइ रहेछौं" भनी साधारण प्रसङ्ग छेड्दा उनले आफू मतवाली क्षेत्री भएको कुरा बताए । त्यसै समूहमा अरू पनि मतवाली क्षेत्रीहरू थिए । उनीहरूले बताए अनुसार मतवाली क्षेत्रीको थर वोहरा, कठायत, थापा, रोकाया, विष्ट, बूढा, बूढाथोकी, भंडारी आदि हुन्छ । यस्ता मतवाली क्षेत्री भन्नेहरू तिबृकोट जिल्लामा मात्र जम्मा २४ वटा गाउँमा गरी १००० भन्दा बढी परिवार छन् । ती गाउँहरू र परिवार संख्या यस्ता छन्:–

(१) धोरेसेन– ३८,	(९) ल्होमो–७२,	(१७) उर्यु–३०,
(२) रिनो– ६१,	(१०) नल्फो–६०,	(१८) मुडूली–१५,
(३) पटमारा–६७,	(११) पिन्या–१००,	(१९) गुठी–५२,
(४) बाता– ५०,	(१२) गरीगाउ–३८,	(२०) कुंडो–३७,
(५) ल्हो ि–५०,	(१३) चौडा–६०,	(२१) मनो–३२,
(६) जपन–१६	(१४) छुम–४५,	(२२) पाःहाडागडीगाउँ–६५,
(७) लाम्री–२२,	(१५) हुरी–२५,	(२३) मान्दारा–११,
(८) तिर्खु–३६,	(१६) म्हरी–१६,	(२४) डिल्लीकोट–२० ।

जिल्लाको जम्मा जनसंख्याको आधारमा यो झण्डै ५० प्रतिशत हो । यस जिल्लामा तागाधारी क्षेत्री भन्दा मतवाली क्षेत्री धेरैगुना बढी देखिन्छन् । मतवाली[२] हरू कोही पनि जनै लगाउँदैनन्, रक्सी, जाँड, कुखुरा खान्छन् तर सुंगुर खाँदैनन् । साउने बिष्टले भन्दथे उनका नजिकैका दाजुभाइ पर्नेहरू धेरैले जनै लगाएका छन् तर उनी र अरू कतिले चाँहि जाडो ठाउँमा जनै लगाएर त्यसको मर्यादा नपुग्ने हुनाले र जनै लगाए पछि जाँड रक्सी खान नपाउने हुनाले नलगाएको हो भन्दथे । उनीहरूको भनाइ अनुसार जुम्लाका कल्याल राजाले आफूलाई रिझाउने जोसुकैलाई र बाघ बनेल मार्ने र बनघोडा छोप्नेलाई मान र कदरको रूपमा जनै लगाउने अधिकार दिने गरेका थिए ।

मुगु गम गढी जाने बाटोमा पर्ने गाउँहरू पटमारा र बुमरा बास बस्दा पनि सबै नै मतवाली क्षेत्रीहरू भेटिए । तर सीमा नजिकैको मुगु गाउँ जाँदा बाटोमा पर्ने लुमसा गाउँमा भने जनै लगाउने तागाधारी क्षेत्री पनि भेटिएका थिए। यहाँ पनि धेरैजसो मतवालीको भनाइ थियो "जाडो ठाउँ र खाना-पिनाको प्रतिबन्धले गर्दा जनै लगाउने आकर्षण भएन ।" ब्रतबन्ध गराइदिने बाहुनहरू पनि ती ठण्डी ठाउँसम्म उति सजिलोसंग नपाइने रहेछन् । तर कोही कोही भने पुर्खालीदेखि जनै नलगाउने भई आएको हुनाले अहिले जनै खोज्नु ठीक होइन भन्ने विचार भएका पनि भेटिए । एक दुई जनाले त भन्थे "जनै लगाइसकेकाहरूले त पयाँक्दैछन् हामी किन त्यो झञ्झट बोकी हिड्ने ।"

---

२ अरू क्षेत्रीहरूले सम्बोधन गर्दा वा प्रसङ्गमा यिनीहरूलाई मतवाली क्षत्री नभनेर मतवाली मात्र भन्ने चलन छ।

यी मतवाली भन्नेहरूको थर मात्र अरू क्षेत्रीसंग मिलेको होइन, अनुहार, कद, वर्ण, पहिरन, भाषा, धर्म आदि सारा विश्वमा ठ्याम्मै एउटै जातका हुन् भन्ने कुरामा कसैलाई पनि शङ्का उठ्नै सक्दैन । त्यसैले प्रश्न यही मात्र उठ्न सक्छ कि यथानका मानिसहरू मध्ये कोही आज तागाधारी क्षेत्री र कोही चाहिं मतवाली क्षेत्री किन भएका छन् । यसबारेका केही विचार पछि व्यक्त गरिदैछ ।

सबैको देवता मष्ट–[३]

कति जातहरूको कुलदेवता आ-आफ्नै अलग भएको कुरा नेपालको अरू ठाउँको भ्रमण र अरू जातको अध्ययनमा देखेको हुनाले शायद यसबाट केही सहायता मिल्छ कि भन्ने आशाले मैले यी मतवालीहरूसंग कुल-देवताबारे प्रश्न गरेको थिएँ । यस क्षेत्रमा सबैका देवता मष्ट र दुर्गा भवानी हुँदा रहेछन् । मष्टमा बाह्र भाइ मष्ट वा "बाह्रमष्ट" र भवानीमा नवदुर्गा भवानी भन्ने पनि चलन रहेछ ।

कर्णाली र भेरी अञ्चलदेखि पूर्वका धेरै बाहुन क्षेत्रीहरूका कुलदेवतामा बराह र मष्ट भएको कुरा विचार गरी हेर्दा कताकता बाह्र (भाइ) मष्टको संस्कृतिकरण हुँदा बराह र मष्ट हुन पुगेको हो कि भन्ने शङ्का पनि उठ्न सक्छ । वैदिक कालका आदि देवता मष्ट नेपाल पहाडको लागि पश्चिमबाट पसेर पूर्वतिर सर्दै आएका हुन् भन्ने र नेपाली भाषाको आदिम रूप पश्चिम पहाडमा नै छ भनी विश्वास मान्नेहरूको लागि माथिको त असङ्गत जस्तो लाग्दैन । बाह्र भाइ मष्ट को को हुन् भनी सोधनी गर्दा जम्मा– बाबिरो, ह्याङरे, सुनारगाउँ, थार्प, कालशिल्तो, ढँडार, क्षत्रपाल, कवा, बिजुलीडाँडा, (उखाडी), बुढु, गुरा र महाकाल गरी १२ नाम फेला परे । यो बाह्र नामहरू स्थान विशेषका नामबाट भएको हो भन्ने विश्वास कसैको छ भने बाह्र मष्टहरू बसेको गाउँ हुनाले मष्टकै नामबाट यो गाउँले नाम पाएका हुन् भन्ने पनि धेरै मानिस भेटिए । यी सबै गाउँहरू जुम्ला जिल्लाभित्रै पर्दछन् ।

मष्ट भन्ने देवताको खास अनुहार भएको देखिएन । मन्दिर भित्र आँखा, नाक, मुख, कुँदिएका काठका साधारण अपरिष्कृत मूर्तिहरूका थुप्रा, केही घण्ट, केही त्रिशूल, कपडाका साना तिना ध्वजा, तोरण आदि यत्र-तत्र बेथितिसंग छरिएको सानो वेदिकाहरू थिए । काठमाडौं उपत्यका लगायत अरू कयौं ठाउँमा र जुम्लाकै खलङ्गामा देखिने मन्दिरभित्रको सिन्दूर, अबीर, फूल, धूप जस्ताले ढाकिएको ढुङ्गाको मूर्ति वा मूर्ति नकाटिएको शिलाको सम्झना लिएर भित्र पसी हेर्दा यी मष्टका मन्दिरहरू तथा देवताको वेदिकाहरूले बिलकुलै भिन्नै प्रभाव दिन्छन् । यो क्षेत्रमा भएको धार्मिक पूजा र विधि विधानको भिन्नता रात्रैसंग छर्लङ्गिन्छ ।

मष्ट बाहेक हिन्दूहरूका देवता मध्येका बरिष्ठ तथा ज्यादै सम्मानित स्थान पाइसकेका देवताहरूलाई पनि यो क्षेत्रमा पुग्दा परिचयको समस्या आइपर्दो रहेछ भन्ने कुरा पनि यही भ्रमणमा देखियो । तीला र जौवा नदीको दोभानमा तिबृकोट जाने मूलबाटोको छेउमा आरन थापेर बसेको एउटा कामीले ढलोटको एकबित्ता लामो एउटा मूर्तिलाई रेट राट पारी सफा गर्दै थियो । मुकुट लगाएको, एक हातमा खड्ग र अर्कोमा फूल लिएको कम्मर चट्ट छिन्ने गरी पेटी बाँधी एउटा मेचमा बसी खुट्टा तल खसालेको देवता बनाउँदै थियो । देवताको नाम सोधी हेर्दा गणेश भन्थ्यो । उसले यस्ता गणेशहरू बराबर बनाई जुम्ला खलङ्गाको बजारमा लगी १५।२० रुपैयाँमा बेच्ने गरेको रहेछ ।

---

३ मष्टको विशेषताबारे श्री नन्दबहादुर हमालज्यूको एउटा लेख "धार्मिक पर्वको एक अङ्ग मष्टो" कर्णाली अञ्चलबाट हाले प्रकाशित लेख संग्रह "बेसु" मा प्रकाशित भएको छ ।

पटमारामा बास बसेको बेला त्यहाँका पाका बुज्रुगहरूलाई के के देवताको नाम थाहा छ भनी सोधनो गर्दा, महादेव, मारुद्ध (महारुद्र ?) लामा, मष्ट, भवानी, कुलदेउ, बाँटपल र म्हाबै भनी बताए। मुगु जिल्लाको पिना गाउँका ठकुरीहरूले बताएका सबभन्दा ठूला देवता यस्ताछन्–रूम, विहीं लामा, म्हावै, खापर, बेताल।

खस तथा खसान

जुम्लाबाट मुगु जाँदा पहिलो दिनको बास बस्न पटमारा गाउँमा पुगेको बेला संयोगले पहिलो पटक खसान शब्दको प्रयोग भएको सुनें। पछि सोध-खोजमा थाहा भयो–उत्तरी सीमा प्रदेशको हिमाली (भोटे) जातका मानिस बस्ने ठाउँलाई भोट, राप्ती अञ्चलका मगरहरू बस्ने ठाउँलाई मगरात तथा दक्षिणको थारु प्रदेशलाई थरुवान भन्ने गरे जस्तै यो खसहरूको क्षेत्रलाई खसान भन्ने पुरानै चलन रहेछ। भोट, मगरात तथा थरुवानको जस्तै खसानको पनि स्पष्ट सीमा रेखा भएको देखिएन। तर व्यवहारमा जुन जति ठाउँमा सम्बन्धित मानिसको बहुसंख्या छ उही ठाउँहरूलाई सीमाभित्र मान्ने चलन छ। खस जातिका मानिस भने ज्यादै छरिइसकेको र कति ठाउँमा खस शब्दको परिभाषा वा उत्पत्तिलाई बिगारी प्रयोग गर्ने चलन समय समयमा चल्तीमा आएको हुनाले यसको स्पष्ट सीमा रेखाङ्कन गर्न र ऐतिहासिक समयका खस जातका मानिसको सन्तान आजको नेपालमा पहिल्याउन उति चासो लिएका मानिस यहाँ भेटिंदैनन्।

आज कर्णाली, भेरी, सेती र महाकाली अञ्चलका विभिन्न स्थानहरूमा क्षेत्री र मतवाली क्षेत्रीहरूलाई गाली गर्दा मात्र खस वा खसिया भन्ने शब्दहरू प्रयोग भएको पाइन्छ। खस शब्दबाट खस्नु क्रियापद बन्ने हुनाले "खस" जातका मानिस कतैबाट खसेको हुनुपर्दछ भन्ने डेढअक्कले अर्थ लगाई कहिले काहीं खस भन्नेहरू बाहुनबाट खसेका हुन् भन्ने साबित गर्न नेपालका एक दुई वरिष्ठ इतिहासकारहरूले परशुरामले क्षेत्री जति सबै मासेका थिए भन्ने तर्क पेश गरेको पनि सुनेको छु। त्यसले मलाई पनि धेरै समयसम्म भ्रममा नै राखेको थियो। यी सबै र अरू पनि कति कारणले होला आज खस शब्द इतिहास र पुराणका पानामा मात्र रुञ्बो मानेर निदाउन सक्ने भएका छन्। व्यवहार तथा चल्तीमा खस शब्दले चिह्निन मञ्जूर हुने मानिस भेट्टाउन गाह्रो भएको छ। राष्ट्रिय जीवनका धेरै प्रमुख व्यक्तिहरू खसका सन्तान तथा उनले बोल्ने आजको राष्ट्रिय भाषाको आदिम रूप खस कुरा भएर पनि आज खस शब्द तिरष्कृत भएको छ।

खसबाट क्षेत्री र ठकुरी

कसैले खस शब्दलाई खुशीले स्वीकार गरुन् या नगरुन् यो शब्द न अपमानजनक हो न यो शब्दले वर्णित गर्ने जातले नै अपमान कमाएको छ। पश्चिम एशियाबाट हिमालै हिमाल आएर पश्चिम नेपालसम्म पुगी कुनै समय शक्तिशाली साम्राज्य खडा गर्ने खस[४,५] जातका मानिस निर्मूल भएर हराएका पनि छैनन्। तैपनि आज यो शब्दलाई लूतो पञ्छाए झैं जसले पनि झर्को मानेर पर्याप्त खोजेको सम्भावित कारणहरू चाहिं यो हुन सक्छन्।

एघारौं शताब्दीदेखि पन्ध्रौं शताब्दीसम्म पश्चिम नेपालको दैलेख, कास्कीकोट र मुस्ताङको उत्तर र पश्चिम अनि तिब्बतको पुराङ तथा गुगेसम्म आफ्नो साम्राज्य विस्तार गर्ने शक्तिशाली खसहरू तिनताकसम्म ज्यादै अपरिष्कृत धामी-झाँक्री धर्म मात्र मान्ने र हिन्दूधर्मको संस्कृत रूपदेखि ज्यादै टाढा नै रहेका थिए

४. जिसेपटुची– प्रिलिमिनरी रिपोर्ट अन् टू साइण्टिफिक् एक्सपेडिसन्स इन् नेपाल, पृष्ठ–४३–१३०।
५. इतिहास शिरोमणि बाबुराम आचार्य– नेपालको सांस्कृतिक परम्परा–गोरखापत्र, भाद्र १५–२०२० वि.सं.।

भन्ने कुरा आजसम्म पनि कर्णाली अञ्चलमा देख्न सकिने स्थितिबाट स्पष्ट हुन्छ। सभ्यता र संस्कृतिको विकास भन्ने कुरा आर्थिक समुन्नति तथा राजनैतिक सफलता बिना आएको उदाहरण आजसम्म कहीं पनि देखिएको छैन भने यी खसहरू मात्र त्यसका अपवाद हुनसक्दैनन्। यसरी हेर्दा यी खसहरूले एघारौं शताब्दी भन्दा पहिले हिन्दू धर्मको संस्कृत रूप मान्ने गरेको हुन सक्तैन। आफू आउँदा लिएर आएको वैदिक कालका देवता मष्टलाई मात्र मानेर धेरै शताब्दीसम्म बसेका हुन सक्तछन्। मध्य-युगमा पनि यिनको पहिलो राज्य विस्तार उत्तरको लामा धर्म मान्ने तिब्बत क्षेत्र भित्र पर्न पुगेको हुनाले पहिलो सभ्यताको विकासमा लामा बौद्ध धर्म अपनाएको उदाहरण-हरू योगी श्री नरहरीनाथज्यूले सङ्कलन गर्नुभएको सिंजा नरेश पृथ्वी मल्लका शिलालेखमा राम्रै देख्न सकिन्छ।[६]

यी खस राजाहरूले सभ्यता र संस्कृतिको विकास गर्दा लामा धर्म र हिन्दू धर्म दुवैलाई अँगालेको कुरा शिलालेखमा मात्र होइन आज कर्णाली अञ्चलमा पूजा गरिने देवता मध्ये एकजना लामा पनि भएको र मष्टका धामीहरूले परेली पढ्दा प्रयोग गरिने भोटे भाषाका प्रार्थनाबाट पनि बुझिन्छ। खस भाषाको क्रमशः संस्कृतिकरण हुनथालेको पनि यसै बेलादेखि नै हुनुपर्छ र खस राजाहरूले आफूलाई ठाकुर वा ठकुरी भन्नथा-लेको पनि यिनै ताकदेखि तो क्षेत्रमा आउन थालेका बाहुन सल्लाहकार तथा सम्भवतः केही राजपूत क्षेत्रीहरू (यदि ती आएका भए) को देखासिखीमा होला भन्न सकिन्छ।

खस राजा तथा राज खानदानहरूले आफूलाई ठकुरी बनाएको र अधिक संख्यामा बाँकी खसहरूले पनि जनाई लगाई क्षेत्रीकरण गर्न थाले पछि सम्भवत खस शब्दले मात्र सङ्केत गरिने मानिस चाँहि अपरिष्कृत, गरीब, तथा शक्तिहीन ठहरिने भयो। त्यसैले ठाउँ र मौका पाएसम्म मानिसले जनाई खोज्ने नै भए। नभए बाघ बनेल मारेर वा बनघोडा छोपेर, लडाईमा गएर भए पनि वा अरू कुनै तरीकाले राजा र राजाका भाइ-भारदारहरूसंग मागेर भए पनि जनै लगाउन थाले पछि र आफ्नो नाम बदलेर ठकुरी र क्षेत्री भनी अरू खसपनि भन्दा माथिको स्थान ओगट्न थालेपछि खस शब्दको अवहेलना हुन केही गाह्रो भएन। त्यसैले बाँकी मानिसले खस शब्दलाई अपमानजनक ठानेर आफ्नो लागि मतवाली क्षेत्री भन्ने उपाधि स्याहार्न थालेको हुन धेरै सम्भव छ। नेपालका विभिन्न जातिहरूले विभिन्न समयमा जातिको नाम छल्ने प्रयास गरेको परिस्थितिसंग दाँजी हेर्ने हो भने खसहरूले पनि आफ्नो जातको नामलाई फ्याँक्न खोज्नु अस्वाभाविक देखिंदैन। मोरङ र झापा जिल्लाका कोच जातिहरूले अठारौं शताब्दीमा ब्राह्मणवाद अपनाए पछि आफूलाई राजवंशी भन्न थाले। अनि क्षेत्रीको स्तरमा ठाउँ नदिएका कोच जातिले आफूलाई राजबंशी भनाउन चाहेर पनि मुसलमान धर्म ग्रहण गरेका थिए[७,८] यस्तै अर्को ज्यादै नयाँ र आँखा अगाडि भएको उदाहरण चाँहि कालीगण्डकी किनारको थाक सात सयमा बस्ने थकाली जातिले देखाएका छन्।[९,१०] यस्तो सामूहिकरूपमा भएको उदाहरण बाहेक पारि-वारिक उदाहरणहरू हेर्ने हो भने आज हाम्रै अगाडि बन्दै गरेका कति नयाँ जातहरू र कति मेटिंदै गरेका पारि-वारिक सम्बन्धहरू उल्लेख गर्न सक्छौं। नेवार समाजभित्र पनि यस्ता उदाहरणहरू प्रशस्त पाइएका छन्।[११]

---

६. योगी श्री नरहरीनाथ– "इतिहास प्रकाश", भाग १, संख्या २, पृष्ठ– ५८–५९।

७. स्वयम्भूलाल श्रेष्ठ "झिजि" मा "राजवंशी तयगु छुं खं"।

८. ब्रायन् हज्सन् "अन् द् कोच, बोडो, एण्ड धिमाल ट्राइब्स,मिसेलेनियस एसेज् रिलेटिङ टु इण्डियन् सब्जे-क्टस्", भोलुम १, सेक्सन १, पार्ट ३।

९. डोरबहादुर बिष्ट– "द इनोभेटर्स अफ् अपर काली गण्डकी" रमझम भोलम ५, नं. ३।

१० क्रिष्टफ् भोन फ्युरर हाइमेन्डर्फ–"फाष्ट कन्सेप्टस् एण्ड स्टेटस् डिस्टिङ्सन इन बुद्धिष्ट कम्यूनीटिज् अफ् वेष्टर्न नेपाल" काष्ट एण्ड किन इन् नेपाल इण्डिया एण्ड सीलन।

११. कलिन रोस्सर– "सोसियल मोबिलिटि इन द नेवार काष्ट सिष्टम"

अन्तमा

इतिहासलाई इतिहासकै रूपमा स्वीकार गर्नुपर्छ । यथार्थमा आँखा चिम्लेर प्रगतिशील बन्न सकिन्छ भन्ने कुरामा विश्वास गर्न सकिन्न । त्यसैले यथार्थको खोजी गर्दा कहिले काहीं मीठो कल्पना भङ्ग हुनसक्छ । तर त्यसले हामीलाई यथार्थको सामना गर्ने अरू बढी साहस दिनेछ भन्ने कुरामा हामी विश्वस्त हुनुपरेको छ ।

नेपाली साहित्यमा आधुनिक काल

रत्नध्वज जोशी

आधुनिक काल शब्द नेपाली साहित्यमा विभिन्न मत र चर्चाको विषय बनेको छ। कसैले मसंग भनेका थिए "हामीले भानुभक्तदेखि नै आधुनिक काल मान्नुपर्छ कि क्या !" यस्तै अर्कै लेखकले मोतीराम भट्टदेखि र कसै कसैले लेखनाथदेखि मान्ने विचार गरेका छन्। मचाहिं "मुटुको व्यथा" देखि आधुनिक काल मान्नुपर्छ भन्नेमा छु।' ०७ साल पछिदेखि मात्र मान्ने पक्षमा पनि अनेक छन्। युग निर्धारणको शुरूमा यसरी भिन्नभिन्न थरीका रायहरू प्रकट गरिनु नेपाली साहित्यका शुभेच्छुकहरूको संख्या कम नहुनुको लक्षण हो। जसबाट तर्कसंगत रूपमा विचार गर्न बस्नेहरूको निम्ति प्रशस्त सामग्री बटुलिन्छ।

अब नेपाली साहित्यको इतिहास आधिकारिक रूपमा लेख्ने संख्या वा विद्वानले सबभन्दा युक्तिसंगत पक्षलाई मान्नुपर्छ। अतएव मतभेद हुनेहरूले आफ्नो राय मात्र व्यक्त गर्नुको सट्टा आ-आफ्नो पक्षको समर्थनमा युक्तिसंगत प्रतिपादन पनि प्रस्तुत गरिहाल्ने खांचो आज भएको छ।

आधुनिक शब्दको अर्थ हो वर्तमान अर्थात् हिजो आजको। प्रत्येक नयां पुस्ताको लागि "हिजोआज" शब्दको अर्थ भिन्न भिन्नै हुनसक्तछ। नयां पुस्ताका लेखकवर्गद्वारा क्रान्तिपछिको साहित्यलाई आधुनिक कालको मान्नाको अर्थ यही हो। यस पक्षलाई मान्यौं भने भावी पुस्ताका लेखकहरूले पनि अर्कै अर्कै मितिदेखिको नेपाली साहित्यलाई आधुनिक काल मान्न सक्ने स्थिति पैदा हुन्छ। जसलाई अनवस्था दोष भनिन्छ।'०७ सालको जस्तो क्रान्ति पुस्तै पिछे कहां आउँछ र भन्ने, हो भने'०१७ सालको परिवर्तन नै त्यसको जवाफ बन्दछ। अन्तर्राष्ट्रिय राजनैतिक गतिविधिको माग अनुसार जुनकुराको' ०७ सालको क्रान्ति पछिदेखि नै शुरू हुनुपर्थ्यो, त्यही नहुनुको परिणाम' ०१७ सालको परिवर्तन थियो, जसको साथसाथै पञ्चायती प्रजातन्त्र, भूमिसुधार व्यवस्था र नयां मुलुकी ऐन प्रचलनमा आयो। यदि साहित्यको इतिहाससित राजनैतिक घटनाको यति निकट सम्बन्ध नमान्ने हो भने ' ०७ साल देखि मात्र आधुनिक काल मान्ने साहित्यिक घटना केही छैन।

भानुभक्तदेखि मान्ने कुनै युक्तिसंगत आधार हाम्रो अगाडि छैन। भानुभक्तदेखि आधुनिक काल मान्ने बित्तिकै त्यही सुहाउँदो रूपमा मध्यकाल र आदिकालको साहित्य पनि अगाडि राख्न सक्नु पर्दछ। तर त्यति टडकारो

रूपमा भिन्न भिन्न कालको साहित्य भन्न मिल्दो सामग्री हामी दिन सक्तैनौं। नेपालमा त्यसबेला आधुनिकतालाई चिन्ने मानिस नै थियो थिएन शंका छ। यही तर्कले मोतीरामदेखि मान्ने पक्षलाई पनि छेक्तछ। भट्टजीबाट भानुको जीवनी गद्यमा लेखियो, तर त्यसको परम्परा चल्न सकेन। गद्यको विकास हुन छापाखानाको गतिलो व्यवस्था र अखण्डरूपमा चल्ने साहित्यिक पत्रिकाको खांचो पर्दछ जुन सुलभ हुन भट्टजीको कालमा संभव थिएन। "शारदा" मासिक र जोरगणेश प्रेसले नेपाली साहित्यको इतिहासमा महत्वपूर्ण ठाउँ लिनाको कारण यही हो।

अब शेष रह्यो, लेखनाथदेखि आधुनिक काल मान्ने पक्ष। रामकृष्ण शर्मा, ईश्वर बराल, डिल्लीराम तिमिसिना र चूडामणि बन्धु यस पक्षमा हुनुहुन्छ। तर किन मान्ने ? "मुटुको व्यथा" देखि किन नमान्ने ? यस विषयमा उहांहरूबाट कुनै खँदिलो तर्क अगि सारिएको छैन। मोहनराज शर्मा लेखनाथदेखि आधुनिक काल नमान्ने पक्षमा हुनुहुन्छ। (हेर्नुहोस "भानु" लेखनाथ विशेषांक, २०२३)। साहित्य हुर्कन्छ रचनात्मक छलफलले, वादविवादले। २०२१ सालदेखि निस्केको "आधुनिक नेपाली साहित्यको झलक" र ०२३–३–२३ को "गो. प." मा दिइएको कारणहरूको खण्डन बिना आजसम्म पनि लेखनाथदेखि आधुनिक काल मान्ने राय र कोशिशलाई अंगपूर्ण जाँगरको लक्षण कसरी मान्न सकिएला ? रामकृष्ण शर्माज्यूले २००१ सालमा "टाक्सिएको नेपाली कविता" मा यत्तिकै लेख्नुभएको छ– "आधुनिक कविहरूमा पण्डित लेखनाथ पौड्यालको स्थान बहुतै उच्च छ।" (?)

चूडामणि बन्धुज्यूले "साझा कविता" मा लेख्नु भएको छ–" लेखनाथका कतिपय रचनाहरूका साथ धरणीधरको "नैवेद्य" र महानन्द सापकोटाको "मनलहरी" आधुनिक कालका प्राथमिक चरणका रचना हुन्" साथै अर्को वाक्य थप्नु भएको छ"यसपछि कवित्वपूर्ण भाषामा आधुनिकता लिएर आएको नाटक "मुटुको व्यथा" सर्वप्रथम देखियो।" अर्थात् नाटकमा समदेखि आधुनिक कालको श्रीगणेश माने पनि कवितामा लेखनाथ-देखि नै मान्नुपर्छ। लेखनाथलाई मध्ययुगको अगुवा मान्न हुँदैन। तर रामकृष्ण शर्माज्यू यति सारो लेखनाथज्यूको पक्षमा हुनुहुन्न। उहांको "सप्तशारदीय" को पृष्ठ ७३ मा "सर्व प्रथम नेपाली साहित्यलाई नेपाली माटोको उकेरा लगाउने पथ-प्रदर्शक हाम्रा सुविख्यात नाटककार श्री बालकृष्ण सम नै होइबक्सिन्छ।" देखि शुरू हुने परिच्छेद पढिहेरे साहित्यमा आधुनिकताको लक्षण के कस्तोलाई मानिन्छ र केलाई मानिँदैन भन्ने थाहा हुन्छ। "हिमालचुली" को भूमिकामा ईश्वर बरालज्यूले लेखनाथदेखि नेपाली कविताको शुरू मान्नु भए तापनि आधुनिकताको लक्षण खुट्याउने जाँगर देखाउनुको सट्टा "साहित्यमा काल विभाजन गर्नु बडो कठिन हुन्छ। एकै कालमा लेख्ने दुई बिभिन्न कविमा एकको शैली नवीन रूप र व्यञ्जनातिर ढल्केको हुन्छ र अर्काको पुरानो परम्परातिर नै।" भनेर उहां पन्छिनु हुन्छ। यही स्थिति माधव भण्डारी र डिल्लीराम तिमिसिनाज्यूको छ। "हाम्रो साहित्य र साहित्यकार" का दुवै लेखक भूमिकामा एउटै रायमा लेख्नुहुन्छ "यसमा हामीलाई सबभन्दा अप्ठ्यारो कुरा काल विभाजनमा पर्‍यो। घोरिएर विचार गर्दा नेपाली साहित्यको निम्ति यो अप्ठ्यारो कुरा छ। यसैले.........चार काल बनाएर राख्यौं तर..........तर्क अझै टुंगिएको छैन।" बराल, तिमिसिना, भण्डारी तीनै लेखकलाई पाठ्य पुस्तक तयार पार्ने चासोको अनुभव जति मात्रामा भएको थियो, त्यति काल बिभाजनको निम्ति आफ्नो साहित्यको गतिविधिको सिंहावलोकन गरेर एउटा तर्कसंगत आधार तयार पार्ने चासो लागेन। उहाँहरूलाई शायद यस्तो लाग्यो होला यो यस्तै, त्यो त्यस्तै हुनुपर्छ भन्ने के छ र। विद्यार्थीलाई जे भए पनि पाठ्य पुस्तक अनुसार पढ्नु र जाँच दिनु न हो।

१९६३ सालको वर–परदेखिका आफ्ना सहपाठीहरूमा नेपालीमा केही लेख्ने विषयमा मात्रा र गुणको दृष्टिले पनि ७३,७६ र ८५।८६ सालदेखि नै लेखनाथको विशेषता अलग्ग छुट्टिन लागेको थियो र १९९१

सालमा "खण्ड-काव्य" निस्केपछि त झन् टडकारै अन्तर देखियो। तर '९१ सालमा प्रकाशित "ऋतुविचार" र १९८६ सालमा प्रकाशित "मु ुको व्यथा" तथा "ध्रुव" नाटकको भाषा शैली र तिनमा व्यक्त गरिएका विचारहरू तथा "मुटुको व्यथा" को स्वरूप, त्यसका पात्रहरूमा आंखा दियौं भने दुवैमा कति अन्तर रहेछ त्यो छर्लङ्गिनेछ। लेखनाथलाई आधुनिक कालका प्रवर्तक भन्न खुल्दो कुनै रचना, शब्द र वाक्यविन्यास उनका कृतिहरूमा पाइन्न। सम्पूर्ण रूपमा विज्ञानको विरोध गर्नु यस कुराको सबभन्दा प्रवल प्रमाण हो। यही कुरा उनीद्वारा आशा गर्न योग्य, तर उनले टाढै पन्छाएको राजनैतिक जागृति बढाउने कृतिहरूको अभावले बुझाउँदछ भनी "भानु" मा जुन तर्कसंगत लेख मोहनराज शर्माज्यूले लेख्नु भएको छ त्यसको पनि उपेक्षा गर्दै आफूद्वारा सम्पादित "साझा कविता" को भूमिकामा लेखनाथका कवितालाई "आधुनिक कालका प्राथमिक रचना हुन्" मात्र भन्नु युक्ति संगत प्रतिपादन नदिनु प्रा. चूडामणि बन्धुज्यूको विद्वता तथा शिष्टताको अनुरूप भयो भन्न सकिन्न।

धरणीधरज्यूको राजनैतिक चेतना जे छ शिक्षाको क्षेत्रमा छ। उहांको साहित्यिक चेतनाको प्रतीक स्वरूप "कवि भानुभक्तप्रति" तथा "साहित्य सुधा" बाट यो स्पष्ट हुन्छ। यस्तै सापकोटाज्यूको "मनलहरी" को महत्व सामाजिक सुधारको क्षेत्रमा जति छ, त्यति युग प्रवर्त्तक साहित्यको रूपमा छैन। हिजो आजै पनि उहांको अभिरुचि साहित्यतिर भन्दा भाषातर्फ बढो छ। यस कारण प्रा. चूडामणि बन्धूज्यूद्वारा यस विषयमा समुचित रूपमा आफ्नो मत (?) को प्रतिपादनमा जाँगर नदेखाई राय मात्र व्यक्त हुनु नेपाली साहित्यप्रति कर्त्तव्य पालनको लक्षण हो भन्ने लाग्दैन।

"कर्त्तव्य पालन" शब्द शायद बिझ्न सक्तछ। जुन कामबाट जसलाई जति इज्जत र आर्थिक लाभ भएको छ, उसको राष्ट्रप्रतिको कर्त्तव्य पालनको वजन पनि उत्तिकै गहकिलो हुन्छ। कर्त्तव्यलाई जसले जति वजनदार रूपमा लिएको हुन्छ, उसको श्रम र व्यक्तित्वको महत्व पनि उत्तिकै बढ्दछ। यस विषयमा खासगरी बन्धुज्यूलाई सुहाएन भन्नुको अर्थ यही हो।

कविताको भाषा परिष्कृत हुनुपर्छ र जातिको अवस्था हेरी लेख भनेको यस्तो हुनुपर्छ, त्यस्तो हुनु हुँदैन भन्ने सिद्धान्त लेखनाथमा थियो। त्यो सिद्धान्त पौराणिक परम्पराको समर्थक र भौतिकवादी विज्ञानको विरोधी थियो। नेपाली साहित्यमा आधुनिकताको सूचक भन्न सुहाउँदो अरू कुनै विषयको नौलो प्रतिपादन १९८६ सालभन्दा अगाडि लेखनाथबाट भएको छैन। तथापि कुन आधारमा उनलाई कविताको क्षेत्रमा आधुनिक कालको प्रवर्तक भनिएको हो म बुझ्दिन।

नेपाली साहित्यमा आधुनिकताको लक्षण त्यसलाई भन्न सक्छौं जुन कृति अनावश्यक परम्पराको कथालाई पन्छाउँदै विकसित मुलुकहरूमा मानवताको विकासको लागि अंगीकृत विषयलाई आफ्नो देशकाल सुहाउँदो रूपमा व्यक्त गर्न सक्तछ। "मुटुको व्यथा" आदिबाट यस कुराको समर्थन सहज रूपमा हुन्छ र लेखनाथका कृतिहरूबाट यसको विरोध हुन्छ। तथापि साहित्यका भिन्न भिन्न विधाको विषयमा दुवै लाई एउटै युगका प्रवर्तक मान्नु के उदेक लाग्दो विषय भएन ?

"अगाडि अध्यात्मविषे थियो जति
थिएन की शिल्पविषे मती उति
बनेन होला किन रेल बेलुन ?"

× × ×

"नयां कुनै दुर्बिन, यन्त्रको रती
सहाय केही नलिई ग्रह-स्थिति

अगाडिकाले कसरी बुझ्ने हुन ?"

यो उनको १९७३ सालतिरको प्राचीनताप्रतिको श्रद्धाको प्रमाण हो। १९९४ सालमा यही विषय मा उनको दृष्टिकोण यस्तो थियो–

"न जा न जा त्यो जडवादमा नजा,
म भित्र छू, बाहिर छैन खर्य मजा।"

× × ×

"टिपेर संपत्ति सरोजको फल
शिंगारिने साहस हो ठुलो भुल
धसिन्छ तेहीं भुलबाट जीवन"

२००९ सालमा पुगेर उही विज्ञानको विषयमा यसरी लेखेका थिए–

"दुवै लड्दा लड्दै नियति-वश विज्ञान बलियो
विजेता भै निस्क्यो स्थविर विचरो धर्म थलियो।
थिए मैले हेर्दा तिनो उभय निःसार नक्ली
विजेताले पायो तर पनि ठुलो नाम सकली।"

यस्तो दृष्टिकोणबाट आधुनिकताको प्रवर्त्तनको अथवा श्रीगणेश हुनुको मात्र पनि आशा गर्न सकिंदैन। शैलीको कुरा गरौं भने ९१ सालमा पुगेर मात्र उनको प्रौढ कृति "ऋतुविचार" निस्क्यो। कवि ५० वर्षका भएपछि मात्र नेपाली साहित्यले पाएको यो शैली ३ वर्षपछि नै (१९९४ सालका कृति 'बुद्धिविनोद' र 'लक्ष्मीपूजा' नाटकमा) निकै बदलिएको देखियो। एक युग प्रवर्तक कविमा परवर्ती कविद्वयको शैलीको त्यति छिटो प्रभाव पर्नु त्यो नयाँ युगकै प्रभाव हुनसक्तछ। अब यो सोचिरहन परोइन आधुनिक नेपाली कविताको प्रवर्तक देवकोटा सिद्धिचरणदेखि मान्ने कि लेखनाथ देखि ?

प्रत्येक सभ्य जातिको सभ्यता र संस्कृतिमा केही तत्व शाश्वत र केही तत्व परिवर्तन सापेक्ष हुन्छन्। अनेकेश्वरवाद, मूर्तिपूजा, राजमुकुटको सर्वोपरि स्थान, अध्यात्मवादी र बौद्धदर्शनको मित्रता, धार्मिक सहिष्णुता हाम्रो चिरस्थायी संस्कृतिका अंगहरू हुन्। ठूलो सानो जात, छूत-अछूतको मान्यता, रोपाईंको उत्सव, गृहशिल्प र चाडपर्वहरू युग सापेक्ष रूपमा बदलिंदै गर्ने सभ्यताका अंग हुन्। आफ्नो पनको चुरोलाई कायम राख्नुको साथै संसारको अनिवार्य परिवर्तन शीलतालाई पनि स्वीकार गर्दै प्रगति गर्न सक्नु आधुनिक हुनु हो। तर लेखनाथ ५० वर्षका हुनुभन्दा अगि जे जस्तो परिवेशमा उनी थिए, त्यसको प्रभावबाट मुक्त हुँदै समज्यूको अथवा परवर्ती कवि युगलको ढङ्गमा आधुनिक बन्ने चासो हुन सारै सारै कम संभव थियो। चीरकालीन अभ्यासले उल्टो पनि सुल्टो झैं लाग्न सक्तछ भने १९७६ सालमा प्रकाशित "सत्यकलि सम्वाद" मा चित्रित पौराणिक सभ्यताको सत्यतामा पहिले नै दृढ विश्वास जमिसकेका कविमा आधुनिकता नहुनु कुनै अनौठो कुरो हैन। '०९ सालमा निस्केको "तरुण तपसी"मा आधुनिक बन्ने प्रयत्न गर्दा गर्दै पनि चीर अभ्यासबाट मुक्ति मिल्न नसकेको प्रमाण छर्लङ्ग छ। लेखनाथ भन्दा २ वर्ष पछि जन्मेका हिन्दी कवि मैथिलीशरण गुप्तको कवि जीवनको इतिहास पनि यस्तै थियो। यस कारण लेखनाथलाई आधुनिक कवि बनाउने अभिलाषा गर्नु उनको सम्मान गर्नु हैन, अपमान गर्ने प्रयत्न गर्नु हो।

"यो यत्र कुशलं कार्ये तं तत्र विनियोजयेत्।"

□

महाकाव्य—बूढो-पुरानो साहित्यिक विधा

वासुदेव त्रिपाठी

(क)

महाकाव्य भन्नु एउटा बूढो-पुरानो साहित्यिक विधा हो। निबन्ध वा उपन्यास जस्तै तरुनो र आधुनिक विधा होइन महाकाव्य। आफ्नो ऐतिहासिक गरिमाका स्वप्नाहरू देख्ने सौभाग्य महाकाव्यलाई उपलब्ध छ— ठिटा-मिठा विधाहरूलाई हकार्ने सहज अधिकार यसलाई प्राप्त छ। थोरैमा पनि २ $\frac{1}{2}$ सहस्राब्दीको जीवन-मात्रा चानचुने कुरा हो भनेर कसले भन्न सक्छ? महाकाव्य-विधा अनेकौं युगहरूको साक्षी हुँदै आएको छ र युगद्रष्टा हुनुको तुजुक गर्नसक्छ। भनूं— महाकाव्यको नाम सुन्नासाथ पाठक काँप्दछ, कवि चुल्बुलाउँछ र समालोचक समाहित हुन थाल्छ।

महाकाव्य बूढो-पुरानो मात्र होइन— बृहत्तर विधा पनि हो। साँच्चिनै स्फुट-कविता, कथा वा निबन्धलाई त 'भारे-भुरेवाद!' भन्न सक्ने सामर्थ्य छ यससंग। भन्न सक्नु केही होइन,भन्न सुहाउनु नै तारीफको कुरा हो। महाकाव्य आफैंमा त्यति बृहत्तर छ जसले गर्दा 'चाने चुने वाद!' भन्ने सहज आत्मबल यस विधालाई स्वतः अधिगत छ। एउटा उपमा जोडी हालूं— महाकाव्य हजार रुपियाँको नोट झैं गहकिलो छ। र कथा-कविता, निबन्ध खुदरा नोट मात्रै हुन् र हलुका छन्। त्यसैले भनिन्छ— कविताको चूडान्त परिणति महाकाव्य हो।

तर व्यस्त बीसौं शताब्दी मेरो बहकाउमा शायद बहकिन्न। बीसौं शताब्दीले त महाकाव्यहरूलाई **Great still books** अथवा ठूलठूला मौन पुस्तकहरूको पगरी गुथाइदिएको छ। मिल्टनको "गुमेको स्वर्ग" **Paradise Lost** कमै पाठकले पढ्छन् रे। शायद देवकोटाको "शाकुन्तल" बिना बाध्यता कवि र समालोचकहरू पनि पढ्दैनन् भन्ने हुन्छ। व्यस्तताको बीचका अन्तराल क्षणहरूमा केही पढ्ने बीसौं शताब्दीको ३।४ मत संभवतः महाकाव्यको विरुद्ध छ। ठेली-ठेली महाकाव्य पढ्ने फुर्सद कसलाई छ र? अथवा महाकाव्यको नाउँ, कथ्नेसारांश, मूल पात्र र समालोचकीय फैसलाको निर्णयात्मक अन्तिम बुंदासम्म भए पुग्यो— त्यसभन्दा

पर सयमा एक साहित्यिक पाठक शायद पुग्न खोज्ला। नढाँटी भन्ने हो भने भन्नुपर्छ– महाकाव्यलाई हामी आदर मात्रै गरिदिन्छौं– मन पराउँदैनौं र पढ्दैनौं। भनूं–जन-युगमा एउटा शान्त-शिष्ट–सौम्य महाकुलीन व्यक्तिप्रति सद्भाव देखाइए झैं छ बीसौं शताब्दी र महाकाव्यको सम्बन्ध।

आज भोलिका तन्नेरी कविहरू भन्छन्– महाकाव्य त एउटा सुनियोजित रचना हो अथवा योजना-बद्ध ग्रन्थ हो। बिना दीर्घकालीन योजना महाकाव्य रचिन सक्तैन। तर फुर्सत र संलग्नता कहाँ पाउनु यति लामो र विपुल योजनामा धसिइराख्न ? त्यसैले हाम्रा आचार्यहरू भन्छन्– सर्गबन्धो महाकाव्यम्। एक-एक प्रबलावेगमा एक-एक सर्ग रच्दै गयो भने महाकाव्य बन्दछ। तर सर्ग-सर्गको दीर्घकालीन योजनामा हस्ताक्षर गर्न डराइदिन्छ आज भोलिको कवि। वार्ता कविता होइन– कविताको भल आउँछ-जान्छ। कविता साउने आकाशको बिजुली जस्तै हो, झिल्किन्छ-निभ्छ। त्यसैले कविता भन्नु त दीर्घयोजनात्मक बन्न गाह्रोछ। भनूं –महाकाव्य लेख्ने पञ्चवर्षीय योजना बनाऊँ। तर यत्तिको स्थिर-संलग्नता कुनै साधकले गरिहाले पनि कविता-त्मकताले उसलाई छोडिराख्छ भन्न सकिन्न र प्रशस्त ठाउँ वार्तात्मक बन्दैन भन्ने किटान गर्न सकिन्न। साथसाथै एउटा केन्द्रीयता यस लामो आयोजनामा रहन सक्तैन र कृत्रिम रङ्ग-रोगन नै ज्यादा पर्न आउँछ। प्रश्न गरूँ– बाह्र वर्षे याग गर्ने सङ्कल्प कुन जजमानले र कुन पुरोहितले यस युगमा गर्न सक्छ ? नवाह र सप्ताह पनि लामा भइसके–एकाह पनि लामो हुँदैछ। यो त कलियुग हो अथवा बीसौं शताब्दी पनि हो।

त्यसैले आज महाकाव्य लेख्ने रहर कि चुल्बुले ठिटाहरू गर्छन् कि देवकोटा जस्तो खेलाडी। अथवा गुरु सोमनाथ जस्ता व्रतीहरू। कवि– सामान्यका दृष्टिले भन्ने हो भने महाकाव्य एउटा प्राचीन ओजस्वी तरवार हो। (त्यसको प्रयोग आज गरिन्न, केवल भएकाको सन्मान गरिन्छ अथवा उपेक्षा गरिन्छ)। अझ एबर क्रोबे भन्छन् (उनी कविताको महत्ता के हो भन्ने विचार गर्दछन्) "बृहत् आकारबाट मात्रै कुनै काव्य महाकाव्य हुन सक्तैन।" हो, महाकाव्यका गरिमा र महिमाहरू छन् तर त्यो गरिमा र त्यो महिमा केटा-केटीले गुलेली खेले झैं खेल्दैमा भेट्टाइन्न। लाग्दछ– महाकाव्य एउटा बृहत्-छायाँदार प्राचीन वट-वृक्ष हो र बीसौं शताब्दीका कविहरू वाम-पुड्के छन्। आजको संकुलव्यस्त जिन्दगीको कवि त्यस वटवृक्षको प्रलोभनमा पऱ्यो भने उ आफैं बिलाउँछ मात्रै। कवितात्मकताले यति व्यापक योजनालाई अभिभूत पार्दै महाकाव्य सिर्जनु सर्वोच्च प्रतिभाका निम्ति पनि जिन्दगीको महत्तम साधना जस्तै बन्छ भने पुरानो युगमा पनि धेरै महाकाव्यहरू लेखिएनन् र नयाँ युगमा लेखिंदै लेखिएनन्। यसमा घोरिनै पर्ने ठाउँ कहाँ छ र ? त्यसैले के हो विद्वान्हरू ठोकुवा गर्छन्– बीसौं शताब्दीमा अबूझहरू मात्रै महाकाव्य लेख्छु भन्छन् तर महाकाव्य लेखिनै सक्तैन। के यो कुरा पनि साँचो होला ?

(ख)

नाटक पनि पुरानै विधा हो– महाकाव्य जत्तिकै पुरानो नभए पनि। त्रासदी वा दुःखान्त्य नाटकको प्रचलन पूर्वमा हुँदै नभए पनि प्रथम महान् ग्रीक साहित्य शास्त्री अरस्तू यसै विधालाई साहित्यको सर्वोच्च आसन सुम्पन्छन्। महाकाव्य र त्रासदीमा अरस्तूको ममता त्रासदीप्रति ज्यादा छ। परन्तु कलिलो-विधा उपन्यासले नाटकलाई आच्छु आच्छु पारिदिएको पाइन्छ। उपन्यास आज **Pocket Theatre** वा गोजीमा राखेर हिंड्न सकिने रङ्गमञ्च बनेको छ। साथै यही ठिटौले विधा अर्थात् उपन्यासले महाकाव्यको स्थानापन्नता लिएको अनुभव हुन्छ। अंग्रेजीका प्रारम्भिक उपन्यासकार फिलिङ्ग उपन्यासको तर्जुमा गर्दै 'टम जोन्स' उपन्यासमा बारम्बार भन्छन्– म **Comic Epic in Prose** अर्थात् गद्यमा महाकाव्य लेखिरहेको छु। झण्डैझण्डै त्यस्तै भयो। आजका विद्वान्हरूले निर्धक्कसंग उपन्यासलाई अघि सार्दै उसको परिचय दिन्छन्– गद्य महाकाव्य वा **Epic in Prose** भन्दै। आज यसरी उपन्यास त्यस सिंहासनमा बसालिएको छ– जहाँ अगि-अगि महाकाव्यलाई राखिन्थ्यो। अझ यसो पनि बखानिन्छ– उपन्यास आधुनिक युगको महाकाव्य हो। यी

टिप्पणीहरूले महाकाव्यको महिमा धमिल्याएका छैनन् तर के निर्णय दिएका छन् भने वर्तमान युगमा महाकाव्य प्रचलित रहेको छैन, बरु त्यही भूमिकाको सम्पादन उपन्यासले गरिरहेको छ ।

हिजोको युगमा, भनूं ईसाको सत्रौं-अठारौं शताब्दीसम्म महाकाव्य युगवाही साहित्यिक विधा थियो । युग र जिन्दगीका सम्बन्धमा महत्तम प्रतिभाले प्राप्त गरेका अनुभूति, परिकल्पना र अन्तर्दृष्टिहरूको अभिव्यञ्जना-भूमि महाकाव्य बन्न गएको प्रतीत हुन्थ्यो । आफ्नो बृहत्तर आकारमा जीवनको सर्वाधिक विस्तृत-व्याप्त चरित्राङ्कन स्थल हुने सौभाग्य महाकाव्यलाई नै समुपलब्ध रहेको अनुभव हुन्थ्यो । तर उन्नाइसौं र बीसौं शताब्दीका सर्वोच्च साहित्यिक उपलब्धिहरूको परिगणना गर्न लागेमा महाकाव्यहरूको नाउँ आउँदैन । बरु यस अवधिका कतिपय महान् उपन्यासकारहरूले नै आफ्नो युगको जिन्दगीलाई र मानवतालाई विस्तृत व्यापक सन्दर्भमा ग्रहण गर्न सकेको देखिन्छ । संभवतः महाकाव्यहरूले जुन स्वतन्त्रता, विस्तृति र गरिमासाथ जीवन-सिन्धुका अधिकाधिक तरङ्ग र ज्वारभाटाहरूलाई आत्मसात् गर्न सक्तथे– त्यही सामर्थ्य आज उपन्यासहरूले प्राप्त गरेका छन् । उपन्यासहरू कवितात्मकताले बाँधिन्नन्– त्यहाँ वार्ता-विवरण भए पनि हानि छैन । तैपनि उपन्यासहरू कवितात्मक झिल्का र झझल्काका दृष्टिले पर्याप्त सम्पन्न रहेका छन् । सम्भव-सहज कवितात्मकता दिँदै जीवन-जगत्को विराट् आराधना र अवगाहन गर्ने उपन्यासहरू युगगत अन्तर र सम्पूर्ण कवितात्मकता बाहेक अन्य सन्दर्भमा महाकाव्यकै उत्तराधिकारी जस्ता देखिन्छन् ।संभवतः **Epic of Growth**वा महाभारत-इलियट जस्तै उत्तरोत्तर परिवर्धित महाकाव्यहरूकै जत्तिकै विराटता लिन नसके पनि **Epic of Art** वा कालिदास, गेटे, मिल्टन आदिका महाकाव्यहरूको तुलनामा महान् उपन्यासहरू विराट् जीवनको प्रस्तुति गर्दछन् । संभवतः मानवीय अनुभूति, वातावरण र चिन्तनका दृष्टिले सूक्ष्मता त्यति महाकाव्यहरूले दिन सकेका थिएनन् जति आजका महान् उपन्यासकारहरूले दिन सकेका छन् । विपुलाकार प्राचीन महाकाव्यका आफ्नै गरिमा छन् तर टुम्के उत्तरवर्ती कतिपय महाकाव्यहरूलाई टलसटाय, जोला, जेम्सज्वाइस, काफ्का, लरेन्स, प्रेमचन्द, शरद्-चन्द्र, प्रभृति उपन्यासकारहरूले जितिदिएका छन् । संक्षेपमा गरिएका यी टिप्पणीहरूले अनर्थलाई जन्म दिन सक्छन्– त्यसैले म ज्यादा बोल्न चाहन्न, म यौटै कुरा स्पष्ट पार्न चाहन्छु– कवितामा महाकाव्यहरूले थामेको भार विगत दुई शताब्दीमा गद्यात्मक रूपमा उपन्यासहरूले बोकिरहेका छन् । शत-प्रतिशत कवितात्मकता नभए पनि हुने तैपनि किञ्चित् कवितात्मक पारामा जीवन-जगत्को विराटताको विस्तृत-व्यापक अवगाहन गर्ने उपन्यासहरू आज महाकाव्यहरूको स्थानापन्न बनेका छन् । हो, महाकाव्यका आफ्नै गरिमा-महिमा छन् । अझ आजको जटिल-व्यापक जन-जिन्दगानीलाई वाणी दिन सके कति महान् महाकाव्य बन्न सक्छ भन्ने कुरासंग म सचेत छु । तर महाकाव्य सिन्धु-समान उत्तरङ्ग विधा हो– अञ्जुली वा घडा बोकेर जाने कविले महाकाव्य लेख्न सक्तैन । आजको विराट् संचेतनाको सागर थाम्न सक्ने महाकाव्य लेखिए अर्को युगान्तरकारी घटना हुन सक्छ । तर एबर क्रोंबेले भने झैं नै भन्न सकिन्छ– ठूलो आकारको काव्य हुँदैमा महाकाव्य बन्दैन । जीवनको विराट्-संचेतना थाम्न नसक्ने ठूलो आकार मात्रको महाकाव्यलाई महाकाव्य भनिरहन भन्दा गद्य महाकाव्यकै युग सम्झनु बढी इमान्दारी हो झैं म अनुभव गर्छु ।

त्यसैले महाकाव्य अतीतको साहित्यिक उपलब्धि जस्तै-जस्तै भइरहेको छ । महाकाव्य भन्नु एउटा बूढो-पुरानो गरिमा हो र म्युजियमको विचित्रता सायद । करुण-मधुर अतीत जस्तै त्यसैको बृहत्तम अभिव्यञ्जनाको नाम महाकाव्य बनिरहेको छ । दुर्भाग्य भनु युगवाही पुराना महाकाव्यहरू (व्यास, वाल्मीकि, होमर, कालिदास, भर्जिल, दांते, मिल्टन आदिका) पढ्दा यस बूढो-पुरानो विधाप्रति श्रद्धा उम्लिएर आउँछ तर पछिल्ला महाकाव्यहरूलाई हेर्दा महाकाव्यको युग समाप्त भएकै ठानिदिएर औपन्यासिक महाकाव्य वा गद्य-महाकाव्यकै उत्तराधिकार स्वीकार्नु पर्छ । सायद यो अनौठो परिस्थिति हो अथवा तिक्त-मधुर सत्य !

(ग)

संस्कृत साहित्यमा पनि महाकाव्यको समृद्ध-परम्परा छ । वैदिक साहित्यको सिर्मिरे पछि आदिकवि बाल्मीकि नै "रामायण" महाकाव्य लिएर आउँछन्, र 'यत् नेहास्ति न तत् क्वचित्' (जे यहां छैन, त्यो कहीं छैन) भन्न हुने 'महाभारत' लिएर व्यास देखापर्छन् । बाल्मीकि र व्यासका महाकाव्यहरू कथानक र चरित्राङ्कनका दृष्टिले युग र जिन्दगीलाई अगस्ति झैं पिइदिने महाकाव्यहरू पेश गर्छन् । आपनो युगको मूलभूत ग्रन्थिहरू, द्वन्द र प्रवृत्तिहरूको महासमुद्र भरिदिनु महाकाव्यको महत्ताको बीजारोपण हो भने व्यास बाल्मीकि शत प्रतिशत सफल बन्छन् । हुनत त्यो युग के थियो हामीलाई थाहा छैन । तैपनि यिनै महाकाव्यहरूबाट युग दर्शनको सम्बन्धमा हामीलाई विस्तृत दृष्टि प्राप्त हुन्छ । तर कुनै पनि साहित्यिक महत्ताको निम्ति युग-दर्शन वा युगका आचार, चेतना र ग्रन्थिहरूको अभिव्यञ्जना प्राथमिक स्तर मात्रै हो । युग धरातल माटेकेर महाकविहरू अरू पनि धेरै कुरा बोल्न सक्छन्–भनूँ जिन्दगीकै अथवा मानवताकै सम्बन्धमा अपेक्षाकृत शाश्वत अन्तरवलोकन गर्न सक्नु नै दोस्रो स्तर हो । महाकवि कुनै युगको भए पनि मान्छे र जिन्दगी मात्रका मूलभूत सभ्यता-प्रवृत्ति र चेतनाका ग्रन्थि अनि द्वन्दहरूको अमरवाणी बोल्न थाल्छ । अथवा मान्छेको मनोलोक र चेतना जगतकै अपेक्षाकृत शाश्वत र विश्व-जनीत मूर्तन नै महाकाव्यको मूलभूत परिप्राप्ति हो । तर महाकाव्यको यो बृहत्तर विराट् भूमिका कलात्मक साहित्यिक विपुलता र आयतामै पुगेर मात्र पर्यवसित हुन्छ । सुन्दर मधुरको विराट् बांसुरी बजाउन सक्नु अथवा कला र सौन्दर्यको अक्षय खजनाको रूप लिन सक्नु नै महाकाव्यको अन्तिम उपलब्धि हो । जब यी कसीमा बाल्मीकि-व्यास खरा उत्रन्छन् – महाकाव्यको गरिमा प्रतिष्ठित हुन्छ ।

अश्वघोष र कालिदास पनि आफ्नो युगका विविध संचेतनालाई आपना महाकाव्यमा वाणी दिन्छन् । अश्वघोष बौद्ध-युगका प्रवृत्ति-निवृत्तिका द्वन्दहरूलाई र कालिदास राजधनीका वैभव-विलासिता-शक्तिमत्ताका साथै तपोवनका सुगन्धि धुआंहरूलाई व्यञ्जना दिन्छन् । बौद्ध दार्शनिक अश्वघोषको युग-ग्रहणभन्दा जीवन गन्धको मुक्त आघ्राण गर्ने कालिदासको युगदर्शन बढ्ता विस्तृत व्यापक छ । तर मनोलोक र चेतनाजगतको विचरण गर्दै मान्छे र जिन्दगीको मुटु र दिमागनै अंठ्याइदिने विश्वजनीन, अन्तरवलोकन अश्वघोषमा पनि निकै छ– कालिदास त पर्याप्त समृद्ध छन् । बरु सुन्दर- मधुर कवितात्मकताको आराधना त्यति अश्वघोष गर्न सक्तैनन् कालिदास त कविता किन्नरीका महत्तम संगी नै भए । परन्तु उत्तरवर्ती महाकाव्य परम्परा कस्तो छ ? मुस्किलैले भारवि, माघ, भट्टि र श्रीहर्षले आपनो युग बोकन सकेकाछन्– युग उनीहरूका महाकाव्यमा सरोबरी भएर छरिन्न बरु सचेत पाठकले युगका बिन्दु बिन्दुको तलास गर्नुपर्छ । मानिसका मनोभूमि र चेतना जगत्को दीप्त अभिव्यञ्जना भेटिन्न ब अनुमान गर्नुपर्छ । यी महाकविहरूलाई जीवन जगत्को सार्वभौम झझल्को उपलब्ध थियो भन्नु गाह्रो पर्छ। मुक्तमहिमामय कला-लोक वा कविता सौन्दर्यका दृष्टिले पनि यी महाकविहरू खञ्जा छन् । हो एउटा प्रौढ निर्माणका दृष्टिले यो महाकविहरू अजेय छन् परन्तु परिपाटीबद्ध निर्मित विश्व जनीन कविता वा कला हैन । बरु उत्तरवर्ती युगमा आएर गद्य कृतिहरूले त्यस विशाल भूमिकाको परिपालन गर्न सकेका छन् । हामी बाणभट्ट र दण्डीलाई पनि महाकवि भन्न सक्छौं– युग ग्रहणका दृष्टिले यी दुवै प्रतिभाहरू अत्यन्त विस्तृत सशक्त छन् । बाणले मूलतः वैभव, सम्पन्नता र ओतप्रोत राजसी जीवन र प्रकृतिको चित्रांकन गरेका छन् भने दण्डी पर्याप्त यथार्थवादी बनेर युगका ह्रास, विकृति र विश्रृङ्खलाको अत्यन्त विस्तृत व्यापक अवलोकन गर्छन्, भनूं बाण युगकै विलास, विद्वता र समृद्धिका प्रतीक छन्– भारवि, माघ र श्रीहर्षभन्दा पर्याप्त समृद्ध छन् । परन्तु दण्डी जन-जीवनका विविध पक्ष र पाटाहरूको विशद र ललित कलात्मक अवगाहन गर्छन् । कलात्मक समृद्धिमा बाण भारवि-माघ-श्रीहर्षकै परम्परामै हुनेछन् तर उनको गद्यात्मकता यस वैदग्ध्यले जति चम्किन्छ त्यति उत्तरवर्ती उपर्युक्त महाकाव्यकारहरूको कवितात्मकता भोलाउँदैन । कविता आयोजना-निर्मितको पराकाष्ठाले

उज्यालिन्न। सायद गद्य ज्यादा स्वतन्त्र छ। मान्छे र जिन्दगीको अन्तःसमुद्रको ध्रुवत्वलाई आत्मसात गर्न यी सबै गद्यकार र महाकविहरू थोरै मात्र समक्षम छन्–तैपनि उत्तरवर्ती युगमा महाकाव्यको विराटताको यत्-किञ्चित् उत्तराधिकार गद्यकारहरूलाई नै उपलब्ध देखिन्छ। बीसौं-उन्नाइसौं शताब्दीमा किन उपन्यास आधुनिक महाकाव्य वा गद्य महाकाव्य बनिरहेको छ र महाकाव्य लेखिए पनि महाकाव्य बनेका छैनन् ? बरु गद्यकार वाण-दण्डी महाकवि हुनुले नै यस प्रश्नको केही मात्रामा उत्तर दिएको छ।

(घ)

संस्कृत साहित्य शास्त्र अत्यन्त समृद्धिशाली छ। सूक्ष्म निरीक्षण र सार्वभौम साहित्य-चेतनाले गर्दा साहित्य-विवेचना अत्यन्त प्रौढ बन्न गएको छ–यद्यपि केही रूढि र शास्त्रीयता नभएका होइनन्। यी रूढि र शास्त्रीयतालाई मिल्काइदिएर साहित्यका सम्बन्धमा आचार्यहरूका मूल दृष्टिहरूलाई ग्रहण गर्ने हो भने संस्कृत साहित्य-शास्त्र तीखो र विशद एकसाथ छ। भन्नूं, बीसौं शताब्दीका पूर्व पश्चिमका साहित्यिक कृतिको मूल्याङ्कन गर्न सक्षम छ। परन्तु हाम्रा शास्त्रीहरू साहित्यकै विशाल परिक्रमामा व्यस्त छन्– विधा विधाको विवेचनामा त्यति चाख लिदैनन्। साहित्य शास्त्रको जन्म भरतको 'नाटच शास्त्र' बाट हुन्छ भने नाटच मीमांसा अत्यन्त विस्तृत छ संस्कृत साहित्य शास्त्रको विकास परम्परामा। तर महाकाव्य वा अन्य साहित्यिक विधाका सम्बन्धमा त्यति ज्यादा सोध खोज गर्नुभन्दा साहित्यकै मूल तत्वको विवेचना निरूपणमा आचार्यहरू संलग्न देखिन्छन्। तैपनि महाकाव्य-चर्चा नभएको होइन–उत्तरवर्ती आचार्यहरू महाकाव्यलाई परिभाषित स्थानवश गरिदिन्छन्। उदाहरणार्थ भामह, दण्डी र विश्वनाथका उत्तरकालिक टिप्पणीहरू छन्। सायद यी टिप्पणीहरू अनुगमनात्मक Inductive हुन्–आचार्यद्वारा प्रयोग भन्दा माथि उठेर मूल प्रवृत्तिमाथि गरिएका निर्णयहरू होइनन्। अझ यस अनुगमनात्मकतालाई कुन महाकविले प्रभावित पार्‍यो? केही पुराना कविहरूले प्रभाव पारे पनि ज्यादा जस्तो उत्तरवर्ती भारवि-माघकै मोडेल वा नमूनामा महाकाव्यलाई परिभाषित गरिए जस्तो प्रतीत हुन्छ। यसरी संस्कृत महाकाव्यको परिभाषाले बाल्मीकि-व्यास र कालिदासका महाकाव्यका मूल चेतनालाई आत्मसात गर्न खोज्ने पनि मूलतः भारवि-माघ कै असफल प्रयोगलाई महाकाव्य प्रक्रिया स्वीकारिदिनाले संस्कृत साहित्यमै र तत्प्रभावित प्राकृत, अपभ्रंश र आधुनिक आर्यभाषामा गलत सन्दर्भ महाकाव्यलाई प्राप्त हुँदै आएको छ। महाकाव्यको मूलभूत प्रयोजनीयता, गरिमा र प्रक्रिया भन्दा भारवि-माघकै असफल परिपाटी जब आदर्श बन्न थाल्छ बाल्मीकि-व्यास र अश्वघोष-कालिदासले निर्माण गरेको महाकाव्य-महिमाबाट नव-नव तथाकथित महाकाव्यहरू उछिट्टिनु स्वाभाविक भएर पनि दुःख परिणति ठहर्छ।

भामह भारविका समकालिन जस्तै देखिन्छन्। उनले 'वक्रोक्ति जीवित' मा महाकाव्यका सम्बन्धमा गरेका टिप्पणीहरूबाट निष्कर्ष निक्लन्छ– महाकाव्य (क) महान् व्यक्तिको महान् चरित्रको कथानकको (ख) सर्ग बन्ध भएको अलंकृत प्रस्तुति हो (ग) नाटकीय पञ्चसन्धि र यसका अंगहरूको परिपालनपूर्वक कथानक रचिनुपर्छ र (घ) लोक-प्रकृतिको शुभ्र प्रयोजनमूलक विवृत्ति हुनुपर्छ। नाटकमा बीज बिन्दु आदि पाँच अर्थ प्रकृति र प्रारम्भ, यत्न आदि पाँच कार्यावस्थाको योगबाट पाँच सन्धि र यसका ६४ अंगहरूको निर्धारण गरिएको छ। एउटा बीज जसरी अंकुरित-पल्लवित हुँदै फलपाकसम्म पुग्छ अवरोध-संघर्षको दोधारका क्रममा, त्यस्तै जीवन पनि हुने भएकाले नाटकका पांच सन्धिहरूले जीवन-प्रतिबिम्बि कथानकलाई कुतूहल, रोचकता र वस्तुगतता दिन्छन्। Initial Incident देखि Catastrophe सम्मका पाँच पश्चिमी परिकल्पना जस्तै सन्धिहरू जीवनका आरोहण-अवरोहणको द्वन्दलाई प्रस्तुत गर्दछन्। यसरी भामह सुसंगठित कथानकको माग गरिरहेका छन्– भन्नूं नाटक जत्तिकै सुसंगठित। चरित्राङ्कनका सन्दर्भमा उनी भन्छन्– महान् व्यक्तिको महान् चरित्र। संभवतः युग र जिन्दगीको विशाल पाटो आलोकित पार्नु महाकाव्य भएकाले महान् व्यक्तिको महान् चरित्रसंग युग र

जीवनको विस्तृत परिवेश आउने अवस्था उनी संकेत गरिरहेका छन्– त्यस्तो स्थितिमा जीवनका केन्द्रिय प्रश्नहरू प्रशस्त सम्बन्धित पात्र र प्रवृत्तिहरूको आत्मसात्-करण महाकाव्यका निम्ति संभव हुन जान्छ । 'महान्' को अर्थ सीमित हुनु हुँदैन तर महान् व्यक्तिको महत् चरित्र विना कसरी महाकाव्यले युग र जिन्दगीको भार थाम्न सक्छ ? अन्यथा 'चीसो चुल्हो' को दुर्घटना दोहरिन जान्छ । पात्रको जात, संपत्ति र मान मनितो खोजेको छैन तर महाकाव्य युग र जीवनको वाहक विधा भएकोले त्यसको केन्द्रमा रहेर सर्वतः आप्लावित पार्ने सामर्थ्य भएको चरित्राङ्कन बिना महाकाव्य दुर्घटित हुन्छ– भनूँ खोलामा जहाज चलाउन खोजे जस्तै । यस्तै केन्द्रिय पात्रकै आडमा मात्र शृङ्खला र अन्विति नखज्मज्याई महाकाव्य लोक प्रकृतिको दर्पण बन्न सक्छ र प्रयोजनमूलक स्थापना दह्रोसंग गर्न सक्छ। महाकाव्य सर्ग बन्ध हो– एक एक सर्गमा बांधिएको प्रबन्ध । एउटै प्रवहणले महाकाव्यलाई व्याप्त गरिदिनु शायद संभव हुन्न । बरु देवकोटाकै निम्ति सायद यस्तो वर्षातको महानदी झैं बग्नु संभव हुन सक्छ । अथवा सर्ग सर्गको बन्धको रूपमै महाकाव्यलाई सोचिदिन सकिन्छ । यसरी खोतल्दा भामह निकै स्पष्टिन्छन्– बाल्मीकिदेखि कालिदाससम्मका महाकाव्यहरूको राम्रो अनुगमन उनले गरेको अनुभव हुन्छ । परन्तु वर्षाकालिन नदी झैं प्रवहणशील हुनुभन्दा अणु अणुमा परिमार्जन र व्यञ्जना दिने कालिदासका महाकाव्यले भामहलाई सायद 'सर्गबन्धो महाकाव्यम्' भन्न लगाएका छन् ! कालिदास जतिसुकै महान कवि भए पनि विराट् प्रवाह भएका कवि होइनन् । सांच्चिकै महाकाव्य विराट् प्रवाहशाली प्रतिभा विना लेखिन्न– भनूँ व्यास देवकोटाको जस्तो । ए. बी. कीथले भने जस्तै लघु बिंबमै पूर्ण अभिव्यञ्जना दिने र खण्ड खण्डमै विराट् बोलाउन खोज्ने कालिदासमा महाकाव्योचित प्रवाहको अभाव देखिन्छ । भामह त्यसलाई आदर्श मात्र खोज्छन् क्या ! तर कालिदास खण्ड खण्ड बनेर पनि भामहले भने झैं शृङ्खलित कथा विभाग प्रस्तुत गरिरहेका छन् । अन्विति र शृङ्खलाले उनको महाकाव्य बांधिएको छ । तर भारवि-माघ सर्ग सर्गमै अलमलिन खोज्छन्– महाकाव्यको मूल धरा एक छिन बिसाएर सर्ग सर्ग बरालिन्छन् पनि । यसैको प्रभाव "चीसो चुल्हो" का सर्ग सर्गहरूमा छ ।

दण्डी जब महाकाव्यको परिभाषा दिन्छन् भारवि-माघको छापा नै उनमा प्रबल हुन्छ । भामह भन्दा ज्यादा दण्डीको भन्नु देखिन्न भने हुन्छ तर भारवि-माघमा पाइने नगर, समुद्र, शैल, ऋतु, सूर्य, चन्द्रोदय आदि प्रयोगहरू अब अनिवार्य बन्छन् । यसरी असंक्षिप्त अथवा बृहत्तर विवरण महाकाव्यको निम्ति अपरिहार्य हुन्छ । भनूँ प्रकृति र लोक यात्राका विविधता महाकाव्यले प्रस्तुत गर्नुपर्छ भन्ने दण्डीको आशय हुन सक्छ । तर अब महाकाव्यको परिभाषामा परिसीमन र निर्देशन अनुगमनात्मक पद्धतिबाट गरिन थाल्छ– वस्तुत असफल भारवि-माघ आदर्श बन्न जान्छन् ।

चौधौं शताब्दीमा जब साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ आउँछन्– भारवि-माघ र श्रीहर्षको सिक्का जमिसकेको हुन्छ । रस, उद्देश्य र प्रक्रिया सम्बन्धी असफल तै पनि बहुमान्य रूढि बसिसकेको हुन्छ । प्रकृति र समाज यात्राकाविविधताको परिगणना पनि विश्वनाथ गरिदिन्छन् ।

मुख्य कुरा के भने भामह, दण्डी र विश्वनाथ जब महाकाव्यका सम्बन्धमा बोल्छन् उनीहरूको पकड र ग्रहण भ्रान्त नभए पनि ज्यादा अनुगमनात्मक बन्दछ समीपस्थ छुसेमुसे महाकविहरूद्वारा ज्यादा प्रभावित। तिनै नियमहरूलाई सैद्धान्तिक आधारमा भनेको भए र महाकाव्यको युग ग्राही, जीवनग्राही र सौन्दर्यमञ्जूषात्मक विराट् चेतनालाई सर्वोपरि झल्काउँदै स्वतन्त्र सृजना चेतनालाई प्रेरित गरेको भए संस्कृत महाकाव्यले दिशा बदल्न सक्ने थियो । तर निर्भ्रान्ति दृष्टि पनि जब परिगणनात्मक, परिसिमनात्मक र निर्देशात्मक रूढि बन्न थाल्यो–त्यसैले संस्कृत महाकाव्य- परम्परा मात्रै नभएर प्राकृत- अपभ्रंश र आधुनिक आर्यभाषाको महाकाव्य परम्परालाई पनि विकृत पारिदिएको अनुभव हुन्छ ।

(ङ)

पश्चिमी कलाको आदिभूमि ग्रीस हो र ग्रीक साहित्यको जन्मोत्सव भन्नु नै होमरका "इलियड' र 'ओडेसी' महाकाव्यहरू हुन् । कथानक, चरित्र र वातावरणका दृष्टिले होमर वाल्मीकि जस्तै जस्तै पनि छन् । त्यति मात्र नभै वीर गाथाका साथै करुणाको महाप्रवाह पनि दुवै महाकविहरूले दिएका छन् । तैपनि चेतनागत र प्रवृत्तिमुखी भिन्नताहरू नभएका होइनन् । जे होल् तत्कालीन युगलाई होमरले त्यसरी नै वाणी दिएका छन् जसरी पूर्वमा बाल्मीकि र व्यास दिन्छन् (Epic of Growth सिद्धान्तलाई बहुशः म स्वीकार्दिन– कुनै महा प्रतिभाको महास्पर्श अवश्य छ ।) अझ मान्छे र जिन्दगीको विराट् सत्यहरूलाई मानसिक क्रियात्मक र चेतनात्मक स्तरमा विश्वजनीन अभिव्यञ्जना दिने सक्षमता होमरका महाकाव्यहरूमा छ, 'रामायण', र 'महाभारत'-मा जस्तै । भनूँ नै समृद्ध सौन्दर्य-श्रीले प्रदीप्त यी महाकाव्यहरू कलाका अक्षय खजाना झैं देखापर्छन् । यसरी पश्चिममा पनि महाकाव्य विधा गरिमामय र महिमामय परम्पराको प्रतीक बन्न गएको छ । वस्तुतः पूर्व र पश्चिमका उपर्युल्लिखित चार महाकाव्यहरू जीवन जगत्को त्यति विराट प्रस्तुति गर्छन् जसले गर्दा पूर्वी पश्चिमी साहित्यमा उपजीव्य महारचनाको स्थान यिनीहरूले लिएका छन् । यो उपजीव्य बन्ने सामर्थ्य नै महाकाव्यको विराटतको प्रथम प्रमाण हो भने पनि हुन्छ । बीसौं शताब्दीसम्म साहित्यका सबैजसो विधाका निम्ति पूर्व पश्चिममा उपर्युक्त महाकाव्यहरू उर्वर रहेका छन् भने यही उपजीव्य बन्न सक्ने सदा-हरितिमाक आधारमा के भन्न सकिन्छ भने– यी महाकाव्यहरूले जीवनको विराट् अनुष्ठान गरेका छन् ।

पश्चिमी कलाको द्वितीय भूमि रोम हो अथवा ल्याटिन । भर्जिल 'एनिड' महाकाव्य लिएर देखा पर्छन्, होमरकै परम्परा र उत्तराधिकारमा हुर्केर पनि भर्जिल आफ्नै युगका सक्षम प्रवक्ताका रूपमा चम्किन्छन् । सामन्ती सभ्यता र वैभव-विलासिताको रोमन धरातलमा पनि कुल्चिंदै उनी मानवीय स्तरतिर उठ्छन् । मान्छे र जिन्दगीको वृहत्तर-विश्वजनीन महाचित्र प्रस्तुत गर्दै भर्जिल कोमल-ललित काव्यकलाका महानिधि झैंमूल्यवान् बन्छन् । मानवीय कर्मक्षेत्र, मनोलोक र चिन्तन-दर्शनका क्षेत्रमा नवीन-वृहत्तर स्थापना गर्दै भर्जिल साँच्चि नै होमरका उत्तराधिकारी महाकाव्यकार हुनजान्छन् । महानिद्रा र महान्धकारको मध्य-युगमै पनि चम्कने एकाकी तारा झैं महाकवि दाँते उदाउँछन् । क्रिश्चियन धर्म र विश्वासको मध्य-युग लाई दाँते आफ्नो 'डिभाइन कमेडी' महाकाव्यमा साङ्गोपाङ्ग व्यक्ताउँछन् । यसरी युग-धरातलमा दरा पाइलाले टेक्दे दाँते एउटा सिङ्गो जीवन-दृष्टि, सघन मनोविश्लेषण र प्रदीप्त कवितात्मकताका आधारमा महाकाव्यको अभिनय प्रतिमान स्थापित गर्दछन् । मध्ययुगकै रोमाञ्च-यात्रालाई टैसोको 'यरुसेलम लिबरेटा' महाकाव्यले प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । युग-जीवनको बृहत् चित्राङ्कनका साथै टैसो मानव-मनोभूमिका स्वप्निल विचरण र आदर्श सञ्चरणलाई पनि प्रशस्त वाणी प्रदान गर्छन् ।

पुनर्जागरण वा रिनेसाँ पछि आधुनिक यूरोपीय भावहरूको समृद्ध अभिसार प्रारम्भ हुन्छ । अंग्रेजीमा स्पेन्सर टैसोको परम्परा वहन गर्दै आफ्नो युगधारालाई "फेयरी क्वीन" महाकाव्यमा मूर्त्याउन खोज्छन् । युगका स्वप्निल-रोमाञ्चकता पारम्परिक रूढि र नवीन धार्मिक सञ्चेतनालाई फलफलाउँदै र कविताको नवीन भाव-लोक सृष्टि गर्दै स्पेन्सर कविहरूका कवि वा Poet of the Poets बन्न जान्छन् । अझ जोन मिल्टन धार्मिक सन्दर्भ र राजनैतिक द्वन्दले उद्वेलित आफ्नो युगको बृहत् पृष्ठभूमिमा "प्याराडाइज लष्ट" वा "गुमेको स्वर्ग" महाकाव्य रच्तछन् । आदि मानव र मानवीको चरित्राङ्कनमा आधारित प्रस्तुत महाकाव्य भावना र चिन्तनको बृहत् मञ्जूषा मात्र नभएर कलात्मक समृद्धिको प्रतीक पनि हो । हेलेनिक (ग्रीक) र हिब्रू सञ्चेतनाको द्वन्दको माध्यमबाट मानवीय मूल वृत्तिहरूको अभिव्यञ्जन गर्ने यो महाकाव्य नवीन सीमास्तम्भ झैं उभिन्छ। उता जर्मन भाषामा गेटे 'हर्म्यान र डोरोथिया' महाकाव्य लेख्दछन् । तर पुनर्जागरणकालमा

आधुनिक यूरोपीय भाषामा लेखिएका महाकाव्यहरूकै नियति गेटेले पनि प्राप्त गरेका छन् अर्थात् जीवनको विराट्ता छैन । बरु, उनको 'फाउष्ट'त्रासदो एउटा उच्चतम त्रासदीय महाकाव्य हो । 'फाउष्ट' अभिनेय छैन तर पूर्णतः कवित्वात्मक छ, थोरै गद्यांश भए पनि । गेटे मानवताको बृहत् जीवनका रूपमा 'फाउष्ट' लेख्दै नवीन युगको मानवीय मनोभूमिको बृहत् अभिव्यञ्जना गर्दछन् र रोमान्टिक नवीन कविता-रतरको आवाहन गर्दछन् । यसपछि पनि आधुनिक यूरोपीय भाषामा महाकाव्यहरू प्रशस्तै लेखिएका छन्– उदाहरणार्थ अंग्रेजीमै पनि टेनिशन, हार्डी प्रभृति कविहरू महाकाव्य लेख्छन् । परन्तु आफ्नो युगलाई विराट् सन्दर्भमा ग्रहण गर्न सक्ने क्षमता र मानव-जिन्दगीको बहु-विस्तृत सञ्चेतनाका अभावमा उत्तरवर्ती महाकाव्यहरू महाकाव्योचित गरिमा र विराटता प्राप्त गर्न सक्तैनन् ।

यसै सन्दर्भमा महान् फारसी महाकवि फिरदौसीको 'शाहनामा' महाकाव्यको पनि संस्मरण गर्नु आवश्यक छ । पश्चिमी एशियाको महत्तम संस्कृतिको महाकोषका रूपमा 'शाहनामा' उभिन्छ । लगभग होमर र बाल्मीकि-व्यास झैं फिरदौसी देखापर्छन् ।

अठारौं शताब्दीमै महाकाव्य (**Epic**) को विराटता-गरिमा वहन गर्न नसकी केही कविहरूले Mock Epic को रचना गरेका हुन् । ए० पोपको 'रेप अफ् द लक' यस्तै एक प्रयोग हो । उन्नाईसौं शताब्दीदेखि नै गीति-कविता र स्फुट-कविताको समृद्धिशाली युग पश्चिमी कवितामा थालिन्छ । जर्मन महाकवि गेटेपछि महिमामय महाकाव्य लेखिन नसक्नुको रहस्य पनि हो यो । कविचेतना विराट्-अखण्ड आयोजनासंग विद्रोह गर्दै जीवनका असाधारण क्षण-क्षणको अभिव्यञ्जनातर्फ केन्द्रित हुँदै गइरहेको पाइन्छ । यस सन्दर्भमा साँच्चिकै महाकाव्यको अपेक्षा गर्नु दुराशा जस्तै -जस्तै ठहरिन्छ । बरु नव-जात उपन्यास-विधा महाकाव्यको विराट् धरातलमा जीवनलाई अङ्कित गर्न खोज्दै उन्नाईसौं-बीसौं शताब्दीमा गद्य महाकाव्यको स्वरूप लिन पुगिरहेको कुरा स्पष्ट नै छ ।

बीसौं शताब्दीका महान् कवि रवीन्द्रनाथ ठाकुरले महाकाव्य लेखेनन् । स्वास्थ्य र भौतिक सम्पन्नताले पूर्ण मात्रै होइन– सारस्वत स्रोत झैं बहने प्रतिभाका कुबेर पनि थिए उनी । असंख्य गीत, कविता र काव्य लेखेर पनि उनले महाकाव्य रच्ने महासङ्कल्प गरेनन् । पूर्वी-पश्चिमी प्राचीन-नवीन साहित्य-धारामा नुहाउँदै विश्वात्माको बोध गर्ने रवीन्द्र आफूले महाकाव्य नलेख्नुको स्पष्टीकरण पनि दिन खोज्दछन् । त्यस्तो विराट्तावाहिनी महाकथा र चरित्र-चर्या संभवतः उनले आवश्यक ठाने र उनी महाकाव्य-रचनाबाट विरत भए । बरु बाल्मीकि-प्रतिपादित जीवन-दृष्टिको विपरीत वाणी ओजस्विताका साथ बोल्दै माइकेल मधुसूदन, 'मेघनादवध' महाकाव्यको रचना गर्दछन् । भनूं– दृष्टि-नवीनताले गर्दा बरु उनी महाकाव्यको नवोत्प्रेक्षण गर्न खोज्छन् । मिल्टन जस्तै जस्तै आदि मानवीय धरातलमा टेकेर वरिष्ठ कवि प्रसाद आफ्नो 'कामायनी' महाकाव्यमा पूर्वीय चेतनाको महास्पर्शद्वारा, महाजीवनको नवाङ्कन गर्न सचेष्ट हुन्छन् । सभवतः महाकाव्योचित कलामयता र जीवनानुभूतिले अभिषिक्त त्यति प्रसाद छैनन्– जति अत्यावश्यक छ । भन्न सकिन्छ–उन्नाइसौं-बीसौं शताब्दीको जीवन महासिन्धु जत्तिकै विस्तृत-अगाध भएको छ भने त्यसलाई आत्मसात् गर्ने समाजचेत, जीवनानुभूति, विचिन्तन र कवितात्मक प्रवहणका अभावमा आधुनिक युगका महाकवि र उनका महाकाव्यहरू कविताका विशिष्ट प्राप्ति भए पनि महाकाव्यगत गरिमाका दृष्टिले बारम्वार दुर्घटनाग्रस्त भइरहेका छन् ।

(च)

संस्कृत र ग्रीक भाषामा महाकाव्य-रचना नै आदिम भए पनि दुवैतिर आचार्यहरू नाटककै महत्ता स्वीकार्छन् । "नाट्य शास्त्र' नै पहिलो साहित्य-शास्त्रीय विचिन्तन हुनु वा महाकाव्यलाई नाट्य-सन्धिकै

आधारमा परिभाषित गर्न खोज्नु मात्र होइनन्– स्पष्टतः पूर्वमा नाटक-रूपकको सर्वोच्चता-रमणीयता स्वीकारिएको छ। संभवतः दृश्य-श्रव्य दुवै हुनाले नै नाटक यसरी प्रतिष्ठित भएको छ। भनूं– केवल सम्वादमय हुँदै र दृश्य-परिसीमित बन्दै नाटक जीवनका विराट् संवेदना र सञ्चेतनाको विस्तृत-बृहत्तर प्रस्तुतीकरण गर्ने क्षमताका दृष्टिले निकै टुहुरिन्छ। उदाहरणार्थ– सम्पूर्ण "महाभारत" "डिभाइन कमेडी" वा "रघुवंश" वा "प्याराडाइज लष्ट" को अविकल प्रस्तुति नाटकको सीमा भन्दा बाहिरको कुरा हो–जतिसुकै विशालकाय नाटक भए पनि। तर पूर्वका आचार्यहरू महाकाव्यको परिभाषा दिँदै जाँदा पनि यस विराटताको प्रतिपादन गर्न खोज्दैनन्। हो, विराटताका निम्ति सहायक कथानक, चरित्र, प्रकृति-लोकयात्रा र उद्देश्य सम्बन्धी परिगणन र निर्देशन अवश्य दिन्छन् उनीहरू। तर युग-विकाससंगै यी परिगणनहरू अपर्याप्त र अप्रासङ्गिक पनि बन्न जान्छन्। जस्तै "शैलर्तुवन सागराः" को सट्टा अब भूगोल र ग्रहहरूको यात्रालाई सायद परिगणित गर्न खोज्दा भन्नु पर्छ। जे होस्– यस्तो परिसीमनभन्दा युग र जिन्दगीको विराट्ताको ओजस्वी कवितात्मक प्रतिपादनका रूपमा महाकाव्यको आत्म-ग्रहण गरिएन र नाटकको महिमा गाइएको छ पूर्वमा।

परन्तु ग्रीक आचार्य अरस्तू महाकाव्यको प्रकृति र महिमासँग पर्याप्त परिचित देखापर्छन्। त्रासदी नाटक अरस्तूको प्रियतम विधा हो र यसलाई उनी जसरी गम्भीर स्वतः पूर्ण तथा निश्चित् आयामको कार्य-व्यापारको अनुकरण स्वीकार्दै गम्भीर-जटिल (बृहत्) कथा वस्तु दिन्छन्– त्यसरी नै महाकाव्य लाईपनि प्रदान गर्छन्। तर अन्विति-त्रय वा Three Unities का आधारमा त्रासदी विराट् कथानक ग्रहण गर्न सक्तैन। किनभने यसले देश र कालको अन्विति स्वीकार्नु पर्छ। परन्तु महाकाव्य देश, कालको अन्विति अस्वीकारेर विराट् कथा वस्तु ग्रहण गर्न सक्छ, केवल कार्य-व्यापारको एकता मात्रै उसले सकारे पुग्छ। अतएव अरस्तूका दृष्टिमा महाकाव्यमा सीमा-विस्तार गर्न सक्ने विशिष्ट क्षमता छ। साथसाथै नाटक संवादमय हुँदै प्रदर्शनात्मक हुन्छ भने महाकाव्य केही संवादमय भए पनि समाख्यानात्मक-वर्णनात्मक (Narrative) नै मूलतः हुने भएकाले विराट् जीवनलाई ग्रहण गर्न समर्थ रहन्छ। फलतः महाकाव्यलाई त्रासदी भन्दा विशिष्ट घनत्व र गरिमा प्राप्त हुन्छन्। यसरी त्रासदीलाई निषिद्ध विपुलाकारता र असीमताले गर्दा महाकाव्य बृहदाकार समाख्यान-रचना बन्छ भने अरस्तू महाकाव्यको मूल प्रकृति र स्वरूपलाई मर्मवेधी ढङ्गले आत्मसात् गर्दछन्। महाकाव्य सम्बन्धी पूर्वीय परिभाषा परम्पराभन्दा एक्लै अरस्तू बढी सशक्त देखिन्छन्।

साथसाथै त्रासदी-नाटकका छ अङ्गहरूमध्ये दृश्यात्मकतासँग सम्बन्धित दृश्यविधान र गीतावली बाहेक अन्य चार अङ्गहरू महाकाव्यका निम्ति सकार्दै अरस्तू, पूर्वमा नाटचसन्धिको अङ्गीकारद्वारा जस्तै,महाकाव्यसामग्रीको उदात्ततासँग पनि सचेत छन्। चरित्र चित्रणमा भद्रता र नायकका निम्ति जीवनानुरूप भएर पनिअसाधारणता, महत्ता र सदात्मकताको पनि निर्देशन दिँदै अरस्तू त्रासदीलाई त्रास र करुणाका सन्दर्भमा प्रभावशाली हुनसक्ने पात्रहरू दिन्छन् भने महाकाव्यलाई उनी तदनुरूप मान्छन्। फलस्वरूप जीवनको विराट् समङ्कनका निम्ति महाकाव्यको महत् चारित्रिक धरातलसँग पनि उनी सहमत छन् पूर्वीय आचार्यहरू जस्तै। तत्वका आधारमा अरस्तू त्रासदी र महाकाव्य दुवैलाई समान-सत्यको अभिव्यञ्जक ठान्छन्। यसरी जीवन-विचारसत्यको प्रतिष्ठापन गर्नु उनको अभीष्ट रहेको छ। पद-रचना वा शैलीका दृष्टिले त्रासदी-महाकाव्य अलंकृतपद्यात्मक (छन्दोबद्ध) हुनु आवश्यक छ अरस्तूका दृष्टिमा। किनभने त्रासदीको भव्यतर वातावरण यस्तोपद-रचना बिना सिर्जिन सक्तैन र त्यही कुरा महाकाव्यमा लागू हुन्छ। अरस्तू महाकाव्यलाई एकै छन्द (वीरछन्द) मा लेखिनु पर्ने ठान्छन्– पूर्वीय आचार्यहरू भने बेग्लै प्रकारले बोल्छन्। यसरी अरस्तू पनि महाकाव्यलाई उच्चतर पात्र, विचार-गरिमा र उदात्त शैली दिइरहेका छन्।

मुख्य कुरा के हो भने आफ्नो प्रियतम विधा त्रासदीका उपकरण दिंदै र महाकाव्यका कतिपय विशिष्ट क्षमतालाई सकार्दै अरस्तू महाकाव्यको स्वभाव र स्वरूपसंग पर्याप्त जानकारी राख्छन् । तर एउटा ठूलो प्रश्न बाँकी रहन्छ– महाकाव्यको प्रयोजनका सम्बन्धमा । अरस्तू विशेष नबोलीकन त्रासदी र महाकाव्यको समानताको सङ्केत मात्र गरिदिन्छन् । अरस्तूका दृष्टिमा त्रास र करुणा जस्ता विपरीत वृत्तिहरूद्वारा मानव-मनको विरेचन (Catharsis) नै त्रासदीको प्रयोजनीयता वा उपलब्धि हो । परन्तु महाकाव्य जीवनको विराट् समङ्कन हो र त्रास-करुणाकै सन्दर्भमा सीमित हुन सक्तैन । होमरका महाकाव्यहरूलाई आधार-भूमि बनाउँदै अनुगमनात्मक रूपमा बोल्दा अरस्तु त्यति गलत नदेखिएलान् पनि ! परन्तु होमरका महाकाव्यहरू र सोफोक्लिजका त्रासदीहरूलाई विरेचनात्मक सन्दर्भमा मात्रै हेर्ने हो भने सोफोक्लिज जति तीव्र-तीक्ष्ण र केन्द्रित प्रभाव दिन सक्छन्– त्यति होमर दिन सक्तैनन् । संभवतः यसरी त्रासदी सर्वोच्च र महाकाव्य द्वितीय विधा मात्र रहन जान्छ । यसरी घुमी-फिरी अरस्तू पनि महाकाव्यमाथि त्रासदीकै उच्चता स्थापित गर्न खोज्छन् जस्तो देखिन्छ । परन्तु विश्व-महाकाव्यहरू त्रास र करुणाकै वृत्तभित्र सीमित देखिन्नन् । विराट् जीवन-सिन्धुको अवगाहन गर्ने महाकाव्यहरू सबै रसमा चाहार्छन् र डुब्छन्-अंगी रस एउटै भए पनि। होमर नै पनि जीवनका अनेकानेक वृत्तिहरूका महातरङ्गहरू आत्मसात् गरिरहेका छन्। यसरी हेर्दा अरस्तू पनि अन्तिम बुँदामा आएर लड्खडाउँछन् जस्तो लाग्छ। तैपनि पूर्वका तुलनामा पश्चिममा धेरै पछिसम्म सफल महाकाव्य रचिनुमा अरस्तूको पर्याप्त निर्भ्रान्त दृष्टिको विशेष भूमिका छ । नाटकको महिमै गाइए पनि र भरत मुनिले नाटकलाई पञ्चम वेद (ऋक्, यजु, साम र अथर्व पछि पाँचौं) माने पनि भारतः पञ्चमो वेदः अथवा 'महाभारत' महाकाव्य पञ्चम वेद मान्ने पूर्वी आचार्यहरू बरु महाकाव्यको विराटतालाई औंल्याउँछन् कि रस परिसीमनमा पनि शृङ्गार, वीर र शान्तलाई महाकाव्य-रस मान्दै उनीहरू अरस्तूको विवेचनात्मक सीमाभन्दा बेग्लै कुरा दर्शाउँछन् । अझ पुरुषार्थ चतुष्टय (धर्म, अर्थ, काम र मोक्ष) वा यिनीहरू मध्ये एकको प्रतिपादन महाकाव्यका निम्ति स्वीकार गर्दै दण्डी उदार देखा पर्छन् । तैपनि पूर्वका आचार्यहरू पनि नाटकप्रति नै ज्यादा अनुरक्त छन् 'काव्येषु नाटकं रम्यम्' ।

अरस्तूको काव्य-शास्त्रका तुलनात्मक व्याख्याता भारतीय विद्वान् डा. नगेन्द्रका दृष्टिमा महाकाव्यको विस्तारमा मानव आत्माको विस्तार र उदात्तीकरण गर्न सक्ने जुन क्षमता छ त्यसको उचित मूल्याङ्कन अरस्तूले गर्न सकेका छैनन् । हो, त्रासदी आफ्नो एकाग्रतामा महाकाव्य भन्दा प्रभावशाली छ, तर महाकाव्यको विस्तारमा जुन गरिमा छ त्यसको अभाव त्रासदीमा छ । नगेन्द्र भन्छन्–त्रासदी जहाँ केवल दुई विपरीत मनोवृत्तिहरूको संमजन गर्छ त्यहां महाकाव्य मानव मनका समस्त सम-विषम वृत्तिहरूको समंजन गर्दछ । उनी त्रासदीका अपेक्षा महाकाव्यकै पक्षमा देखिन्छन् ।

महान् मनोवैज्ञानिक समालोचक डा. रिचार्डस् अरस्तूको विरेचन सिद्धान्तको पुनर्व्याख्या र पुनर्मूल्याङ्कन गर्छन् । आफ्नो मूल्य सिद्धान्तमा रिचार्डस् अन्तर्वृत्तिको समंजनमै कलाको मूल्य देख्छन् । आकर्षण र विकर्षणका दृष्टिले करुणा र त्रास अत्यन्त विपरीत मनोवृत्तिहरू हुन् र यी दुईको समंजन दुष्कर पनि छ भने राम्ररी गर्न सकेमा अत्यधिक पूर्ण र मूल्यवान् पनि हुन्छ । फलतः रिचार्डस्का दृष्टिमा त्रासदी सर्वोच्च साहित्यिक विधा बन्न आउँछ । यसरी उनले अरस्तूको मौनले गरेका संकेतलाई स्पष्ट शब्दमा समर्थन गरेका छन् । वस्तुतः त्रासदी र महाकाव्यका बीचमा महत्ताको द्वन्द अरस्तूकै पालादेखि थालिएर अझै पनि पश्चिममा रहिरहेको छ भन्न सकिन्छ । आधुनिक युगका गद्य महाकाव्यहरू के हुन् ? यी उपन्यासहरूमा त्रासदीय प्रभाव व्यापक छ महाकाव्यगत प्रभाव जस्तै । जेबी-रङ्गमञ्चका रूपमा विकसित उपन्यासहरूले त्रासदीलाई पनि निल्न खोजेका छन्, महाकाव्यलाई पनि । तैपनि भन्न सकिन्छ–एकै केन्द्रमा केन्द्रित हुँदा घाम तीव्र-तीक्ष्ण भए झैं त्रासदी पनि

तीव्र-तीक्ष्ण बन्न सक्छ, परन्तु महाकाव्यमा एकाग्रितता भन्दा विराटता हुन्छ र जीवन महासिन्धुका समस्त वृत्ति प्रवृत्तिका तरङ्गहरूलाई पिइदिंदै बृहत्तर, गम्भीर र उत्तरङ्गको समंजन गर्न सक्ने विशेष सामर्थ्य रहन्छ। यही विराटता नै महाकाव्यको मूल धुकधुकी वा प्राण हो अथवा आत्मा हो। सबभन्दा ठूलो प्रमाण लोक मत नै हुन्छ भने कुनै महाकाव्यले लोक जीवन र साहित्यिक जातलाई जति प्रभावित पारेको छ त्यति कुनै त्रासदी वा उपन्यासले नै पनि पार्न सकेको छैन। २½ सहस्राब्दीको इतिहासमा त्रासदी महाकाव्यका सामु उपर्युक्त महत्ताको दृष्टिले पराजित रहेको छ आफ्ना सीमाले गर्दा, महाकाव्य विजयी रहेको छ आफ्नो विस्तारले गर्दा। उपन्यासको इतिहास नै २½ शताब्दीको छ तर अझै महाकाव्य बूढो-पुरानो महिमाकै आधारमा पनि साहित्यको श्रीपेच झैं गर्व गर्न सक्छ। भलै केही विद्वान्हरू अन्यथा मत राख्दै रहुन् तर २½सहस्राब्दी (कम्तिमा पनि) के साक्षी दक्छ भने महाकाव्य नै साहित्यको शीर्षस्थ विधा रहेको छ। वाल्मीकि-व्यास, होमर-फिरदौसीको, भनूँ महाकाव्यको, चुनौतीमा सेक्सपियर-इब्सन, टल्स्टाय-जोला अथवा रवीन्द्र-प्रेमचन्द अझै खडा भइसकेका छैनन्।

(छ)

संस्कृत साहित्यको पुर्ख्यौली पछि आधुनिक आर्य-भाषा-कालमा नेपाली साहित्यको इतिहास दुई शताब्दी आयुको छ भने हुन्छ। भानुभक्तको 'रामायण' पहिलो नेपाली महाकाव्य हो। शैली र रचनागत सामान्य परिवर्तन बाहेक भानुभक्त अनुवादक हुन्—स्वभावतः उनले मौलिक महाकाव्यको तर्जुमा गर्न चाहेका होइनन्। पहिलो महाकाव्य नेपालमा लेखिने ताका पश्चिमी साहित्यमा गीति कविता र स्फुट कविताको युग आइसकेको थियो र उपन्यास विधा जुर्मुराइसकेको थियो। संस्कृत साहित्यको उत्तरवर्ती असफल महाकाव्यधारा पनि निदाइसकेको बेला हो यो। फारसी उर्दू प्रवाह पनि शायरी गजलतिर पूरै ओर्लिसकेको वखत हो यो। यस्तो सन्दर्भमा बङ्गला र हिन्दी प्रभृति भारतीय भाषामा नव-सृजनाको लहर उर्लिएको थियो भने माइकेल मधुसूदन र प्रसाद प्रभृति कविहरू महाकाव्यको रचना थालिरहेका थिए। भानुभक्त अनुवाद भएकाले जब लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले नेपाली महाकाव्यको स्थिति आइसल्याण्डको सर्प जस्तै देखे— उनी पनि तीन महीने 'शाकुन्तल' महाकाव्यको उपहार लिएर अभावको महामूर्च्छा तोड्दै देखापरे। देवकोटा त्यसबेला महाकाव्य लेखिरहेका थिए— जतिखेर सम्पन्न भाषाहरूमा महाकाव्य-परम्परा सेलाउँदै गीति कविता-स्फुटकविताको वृहत् परम्परा स्थापित भइसकेको थियो। केवल नव-जागरित भाषाहरूमा मात्रै महाकाव्य रचनाको चेष्टा भइरहेको मुहूर्त थियो—तर यी चेष्टाहरू दुर्घटित पनि भइसकेका थिए।

महाकाव्यका निम्ति आवश्यक सारस्वत महाप्रवाह देवकोटासंग थियो— तीन महीने 'शाकुन्तल' नै यसको साक्षी छ अथवा देवकोटाको आशु कवित्व नै यसको प्रमाण हो। तर महाकाव्यका निम्ति आवश्यक दीर्घकालीन योजना, साधना र संलग्नता प्रकृति-सहजवादी र क्षण-क्षणमा चुलबुलाउने देवकोटामा थिएन—सम, सोमनाथ र लेखनाथमा देखापरे जत्ति। तैपनि कवितात्मकताका दृष्टिले यदि कुनै नेपाली कविमा महाकाव्योचित प्रतिभा देखापर्छ भने— त्यो पहिलो नेपाली कवि देवकोटा नै हुन्। देवकोटाका महा प्रवाहमै पनि सुपरिपक्व रचनाहरू आउन नपाउँदै उनी अकाल मृत्युद्वारा ग्रस्त हुन्छन्। अझ मिल्टन जस्तै महाकाव्य रचनाका निम्ति लामो समयसम्म पखेटा फड्कडाएर विराट् उडान थाल्ने काम देवकोटाले गरेनन्— उनी अभावको महामूर्च्छा तोड्न चाँडै हतपताए। फलतः हामी छिटै महाकाव्य पाएर आश्वस्त हुन सक्यौं। उनको खरायो- दौडले हामीलाई अर्को महाकाव्य 'सुलोचना' पनि दिइहाल्यो।

तर देवकोटासंग युग र जिन्दगीलाई व्याप्त गर्ने बृहत् चरित्राङ्कन थिएन। 'शाकुन्तल' मा चरित्राङ्कनका दृष्टिले देवकोटा शून्यमा छन् भने हुन्छ— विविध चरित्रका माध्यमबाट मानवीय वृत्ति-प्रवृत्तिको विस्तृत अभिव्यञ्जन त्यति पनि देवकोटाले गर्न सकेनन् जति नाटकमै कालिदासले गरिदिएका थिए। 'सुलोचना' देखि सायद

'प्रोमिथियस' सम्म पनि यस दृष्टिले देवकोटा सम्पन्न छैनन् । प्राचीनतिर फर्केर चाहेर पनि 'शाकुन्तल' बाट देवकोटाले अतीतको युगावगाहन गर्न सकेको अनुभव हुन्न अथवा 'सुलोचना' बाट समकालीन समाजलाई सम्पूर्णतः घुम्घुम्याउन सकेको । जयशंकर प्रसाद कथा र नाटकमा प्रौढ भइसकेर महाकाव्य लेख्दा पनि महाकाव्यीय धरातलमा कथानक र चरित्राङ्कन गर्न लड्खडाउँछन् भने नाटक र कथामा दुर्घटित देवकोटा असफल हुनु अनौठो कुरा होइन । जहाँ कालिदास नाटकीय प्रौढताले गर्दा टुम्के महाकवि राम्ररी बन्छन् भारवि- माघ वा श्रीहर्ष लड्खडाउनुको अर्थ छ । मानवीय वा युगगत वृत्ति-प्रवृत्ति प्रस्तुत गर्ने कथा-बन्ध र चरित्र-चेतना दिन नसकेरै ध्वस्त हुन्छन् यिनीहरू ।

'शाकुन्तल' महाकाव्यको भूमिकामा देवकोटा भन्छन्– विस्तार नै यसको गुण र दोष होला । देवकोटाद्वारा अधिगत विस्तार महाकाव्यको गुण नै हो, दोष होइन । तर 'शाकुन्तल' को विस्तार प्रकृति लोक, सौन्दर्य चेतना र भाव प्रवाहमै मात्र छ– सम्बन्धित युग र सम्पूर्ण मानवीय चेतनाको प्रस्तुति दिने दिशातिर खुम्चिएको छ 'शाकुन्तल' । संभवतः कथा भूमि र चरित्र चेतनाको विराट् पथतिर उनी लम्कन सकेनन् र मानव जिन्दगीको विस्तृत व्यापक अभिव्यञ्जना 'शाकुन्तल' मा हुन सकेन । वस्तुतः 'शाकुन्तल' प्रकृति लोकको उन्मुक्त विचरण हो । भनूँ– 'शाकुन्तल' प्रकृति-चेतनाका दृष्टिले भव्यतर र गरिमामय छ । साथ साथै प्रकृति-केन्द्री भावलोकका दृष्टिले पनि 'शाकुन्तल' धनाढ्य छ । त्यसैले भन्न सकिन्छ–जीवन-जगत्का बहिरङ्ग-अन्तरङ्ग सम-विषम वृत्तिहरूको वृहत्तर अभिव्यञ्जना नभएर 'शाकुन्तल' प्राकृत-संसार र स्वप्निल भाव-सिन्धुलाई आत्मसात् गर्दछ । एक प्रकारले टैसो र स्पेन्सरको धाराको महाकाव्य हुन सक्छ 'शाकुन्तल' । 'सुलोचना' वा 'वन-कुसुम' जस्ता महाकाव्यहरू चाहिँ औपन्यासिक सामान्य स्तरमै छन् । युगका झिल्का-झिल्की मात्रले महाकाव्य बन्दैन, कवि-प्रतिभा जति छताछुल्ल पोखिए पनि वा भाव रमणीयता जति सरोवरी भए पनि । सम्पूर्ण 'प्रोमेथियस' छापिनै बाँकी छ, त्यसको मूल्याङ्कनको प्रश्नै उठ्दैन ।

केन्द्रीय चिन्तनले मानव जीवनको रेखाङ्कन गर्न सक्नु पनि महाकाव्यको विशिष्ट मर्म हो अथवा केन्द्रीय भाव धाराले । दांते र अश्वघोषमा यो वैशिष्ट देखापर्छ । वृहत्तर चिन्तनका अभावमा यस्तो विशिष्ट चिन्तन वा भावधारा महाकाव्यलाई गरिमा दिने एक साधन बन्न सक्छ । जब वाल्मीकि कालिदास वा होमर-भर्जिल जस्तै जिन्दगीका विविधता-वृहत्तालाई कुनै महाकवि सुचिन्तित सुसंचरित पार्न सक्दैन उ यस्तो बाटो लिन्छ । तर भारवि, माघ र श्रीहर्षमा यस्तै प्रक्रियाको पनि अभाव देखिन्छ । बरु 'राम चरित मानस' का तुलसीदास भक्तिको विशिष्ट भावधारालाई पनि सम्पूर्णतः आत्मासात् गर्छन् र एउटा असाधारण महाकवि बन्छन् । यस्तै देवकोटाका सबैजसो महाकाव्यमा पाइने प्रकृतिमय भावधारा, चिन्तनको परिपाकमा नपुगिसके पनि महाकाव्यीय ओजस्विताको एक आधार बन्छ । अतएव महाकाव्यगत विशाल उत्तरदायित्वका दृष्टिले देवकोटा दुर्घटनाग्रस्त भए तापनि प्रकृतिसंसार र तन्मय मानवीय भावधारालाई असाधारण कविता निर्झरिणीद्वारा अभिव्यञ्जना दिने महाकविका रूपमा देवकोटा पर्याप्त दरिला छन् । नेपाली महाकाव्यको यस जन्मोत्सवले नेपाली साहित्यलाई गौरवान्वित पारेको कुरा शत-प्रतिशत सत्य हो । हाम्रा महाकविलाई लाख लाख बन्दना । तर महाकाव्यको महत्तम विराटतम धाराका दृष्टिले देवकोटा दुर्घटित भएको कुरा विश्वव्यापी सन्दर्भमा नस्वीकारी सुख छैन ।

गुरु पण्डितराज सोमनाथको 'आदर्श राघव' अर्को विवेचनीय महाकाव्य हो । यस महाकाव्यमा युगगन्धको नितान्त अभाव छ– पण्डितराज अतीतका रमाइला करुण-मधुर दिवसहरूको पुनः सृजनामा संलग्न देखापरे झैं अनुभव हुन्छ । तर 'आदर्श राघव' को उपलब्धि यसको अद्भूत शिल्प हो अथवा असाधारण निर्मिति क्षमता हो । भारवि-माघकै अथवा दण्डी-विश्वनाथकै तालीममा 'आदर्श राघव' लेखिएको छ र युग र जिन्दगीको वृहत्-विस्तृत अभिव्यञ्जनाका दृष्टिले 'आदर्श राघव' टुहुरो छ । हाम्रा प्रकाण्ड विद्वान् र पूर्वीय साहित्यशास्त्रका पारखीका

रूपमा 'आदर्श राघव' ले पण्डितराज सिग्देललाई पुरस्कृत गरेको छ । तर मानवताको वृहत्तम समङ्कन गर्ने महाकाव्यको महाधर्म 'आदर्श राघव' मा पूर्णतः कुण्ठित छ । तैपनि भारवि-माघका धाराका सक्षम शिल्पीलाई 'आदर्श राघव' ले नेपाली साहित्य समक्ष प्रस्तुत गरेको छ । नेपाली साहित्यमा यस प्रकारका एकाकी महाशिल्पीलाई शत-शत नमस्कार ।

हाम्रा कवि शिरोमणि लेखनाथको महाकाव्य रचनाको धोको अपूरै रहन्छ– 'गङ्गा गौरी' नसकिएरै लेखनाथको जीवन लीला समाप्त हुन्छ । 'तरुण-तपसी' लाई लेखनाथ आफैं नव्य काव्य भन्छन्, सोमनाथ खण्ड-काव्यको संज्ञा दिन्छन् र पूर्वीय साहित्य शास्त्र अनुसार कोष-काव्य पनि भन्न सकिन्छ । तैपनि 'तरुण तपसी' को मानवताव्यापी र विश्वजनीन संचेतनालाई महाकाव्यको अनुरूप छ भन्न सकिन्छ । तर कथानक र चरित्राङ्कनका अभावमा यति वृहत्तर परिवेश पनि महाकाव्यको धरातल बन्न सक्तैन । लेखनाथमा दीर्घकालीन योजना, साधना र संलग्नताका अतिरिक्त कवितात्मकता, युगोत्प्रेक्षा, विशिष्ट दर्शन र मानवीय चेतनाको वृहत् स्फुरण देखिन्छ– महाकविको अनुरूप । तर महाकाव्योपयुक्त सारस्वत प्रातिभ विराट् प्रवाह (देवकोटाको जस्तो) संभवतः उनमा थिएन र 'गंगा गौरी' जीवन-सन्ध्यातिर थालिन्छ र बीचैमा टुट्छ । भनूँ देवकोटाको समन्वयले एउटा महान् महाकाव्य सिर्जिन सक्थ्यो कि ! तर कथा-बन्ध र चरित्र-चयनका दृष्टिले अझै शेष पक्षहरू रहन्छन् क्या !

यस परिच्छेदनको अन्तिम विवेचनीय महाकाव्य हो, "चीसो चुल्हो" । नेपाली महाकाव्य परम्परामा गद्य कविताको यस पहिलो महाकाव्यका प्रायोगिक विशेषताहरू स्मरणीय छन् । साथ साथै समको परिमार्जित प्रदीप्त क्लासिकल कविता शैली पनि यस महाकाव्यको विशिष्ट प्राप्ति हो । कतै-कतै, निकै ठाउँ, वार्तात्मक भए पनि समका ऐतिहासिक-सामाजिक संचेतनाहरू नेपाली कविताका निम्ति विशेष वरदान हुन् । गौरी र सन्तेका पुटपाकमय मनः स्थितिमा नेपाली साहित्यकै असामान्यता-असाधारणता छ भन्न सकिन्छ–समकै नाटकीय यात्रीको निम्ति पनि चरम संपत्ति । समको बौद्धिक संचेतना वा मानववादी-मानवतावादी-चिन्तन विचरण "चीसो चुल्हो" को स्पृहणीयता मध्ये एउटा पक्ष हो । संगीतमय-चित्रात्मकताले अभिभूत कलात्मक आयोजनाका दृष्टिले पौरुष ओज वहन गर्ने कला-पक्ष, "चीसो चुल्हो" महाकाव्यकै सिंगार हो । तैपनि महाकाव्यको विश्व प्रवाहका सन्दर्भमा हेर्दा "चीसो चुल्हो" पनि दुर्घटित जस्तै लाग्छ, भनूँ–दुर्घटित भएको छ । 'आगो र पानी' को सम ठाउँ ठाउँ वार्तात्मक, गद्यात्मक र भाष्यात्मक भए पनि, कविताको नयां लोक प्रस्तुत गर्दछन् अनि मानव चैतन्यका महान् प्रवक्ता देखिन्छन् र मानव-इतिहास र मानव वर्तमान-भविष्यको स्वप्निल सत्यका द्रष्टा बन्दछन् । यस पृष्ठभूमिमा भन्न सकिन्छ– समले महाकाव्योचित धरातल प्राप्त गरिरहेका छन् । उनलाई युग संचेतनाको आवश्यक पृष्ठभूमि अधिगत भैसकेको छ । महान् नाटककारका रूपमा कथानक चरित्राङ्कन र परिवेशको निर्माणमा सम सिद्धहस्त भइसकेका छन्, शैली र चिन्तनको परिपाक उनले भेट्टाइसकेका हुन् ('नियमित आकस्मिकता' पनि सम्झिन्छ) । "चीसो चुल्हो" को प्रथम सर्गमा सम आफैं जनाउँछन्– "ज्ञान पाकोस् .." भन्दै ३–४ दशक सोच्दै-सोच्दै र तयारी गर्दै पर्खे-रहेको, मिल्टनले सिङ्गै जीवन विराट् उडानका निम्ति पखेटा फड्फडाइरहे झैं । यसरी उनको महाकाव्य-सिर्जनाको धोको पर्खंदै -पर्खंदैपनि बितेन--देवकोटाले झैं अभावको महामूर्च्छा तोड्न वा खरायो-दौड (दश दिने) मा भाग लिन असमयमै, गर्भस्राव भए झैं, महाकाव्य-बच्चा जन्माउँदै जान परेको पनि देखिन्न । तैपनि "चीसो चूल्हो" महाकाव्य किन दुर्घटित हुन्छ ? प्रश्न साह्रै अप्ठ्यारो छ– समको नाट्य-कला र कविता-साधनाकै साङ्गोपाङ्ग सिंहावलोकनतिर पनि पुग्नुपर्छ । तर लहरो तानेर पहरो घर्काउने काम नगरी दुई-चार कुरा मात्र म भन्न चाहन्छु ।

प्रयोगको रूपमा "चीसो चुल्हो" का कथानक र चरित्रलाई तारीफ गर्न सकिन्छ, तर महाकाव्यीय धरातल तथा समकै चेतनाको धरातल यी पात्र र कथानकले थाम्न सकेनन् । पूर्व-पश्चिममा गम्भीर-वृहत्

कथानक र उच्चतर-महत्तर पात्रहरूको रट लगाएको सामन्ती संस्कारको प्रभावले मात्र होइन भन्ने कुरा समले बुझ्न नसकेको अनुभव हुन्छ । धन, जातभात र दर्जाको उच्चता र महत्ता महाकाव्यका परिभाषाकारहरूको अन्तिम अभीष्ट होइन– उपलक्षण मात्रै हो । युग-तरङ्गिणी मात्र नभएर जीवन महा-सिन्धुको विराटतम अवगाहनका निम्ति बृहत्तालाई सक्रिय-प्रभावित पार्न सक्ने कथानक-पात्र बिना सफल त्रासदी नै पनि सिर्जिन्न भन्छन् विद्वान्हरू– महाकाव्यको महा विधाको त कुरै छोडौं । यसरी सम जस्ता एक महान् त्रासदीकार-नाटककार महाकाव्य रच्दा कथा-बन्ध, पात्र-विस्तृतता, कार्यव्यापारको बहुमुखी-सशक्त प्रभाव र परिवेशको ओजस्वी निर्माण नाटक-महाकाव्यमा समानरूपले प्रतिष्ठित (नाट्य सन्धि वा अरस्तूका त्रासदीयता) अङ्गहरूकै गलत प्रयोगले दुर्घटित हुन जान्छन् । आर्थिक स्तर र दर्जा जे सुकै भए पनि सग्ते र गौरीको सक्रियता, भावना र चेतनाको स्तर उठाएर युग र जिन्दगीको महाकेन्द्रलाई नै उद्वेलित आन्दोलित र कम्पित पारिदिन सक्ने कथा, चरित्राङ्कन र वातावरण-विधान भएको भए समको बृहत् चेतना र बृहत् भावनाको भार "चीसो-चुल्हो" महाकाव्यले बहन गर्न सक्थ्यो । परन्तु मूक प्रेम र निःशब्द सहनशीलताकै पराकाष्ठाका रूपमा "चीसो चुल्हो" चुलिंदै जान्छ । फलतः महाकाव्यीय स्तरका कुराहरू बोल्न यता-उताका सर्गहरू जोड्नु पर्छ । यसरी शृंखलित कथा-बन्ध नै पनि खज्मजिन्छ । अझ भारवि-माघको सर्गबद्धताको पुनरावृत्ति हुन्छ– पिन लगाएर सर्ग बन्ध गर्नुपर्छ । यसरी हेर्दा महाकाव्यको मूलभूत प्रवृत्ति र स्वरूपलाई समले चेतनास्तरमा आत्मसात् गरेको र प्रक्रिया प्रविधिका स्तरमा आत्मसात् नगरेको अनुभव हुन्छ । "चीसो चुल्हो" महाकाव्य दुर्घटित हुनुको केन्द्रीय रहस्य यही हो । अन्तमा विधि-निषेध उभ्याएर "चीसो चुल्हो" मा खोट लगाएको होइन, बरु महाकाव्यकै प्रवृत्ति र स्वरूपका सन्दर्भमा केही बोलेको हो । टी. एस् इलियटद्वारा प्रतिपादित वस्तुगत समीकरण अथवा Objective Correlative सायद छैन 'चीसो चुल्हो" मा तैपनि नेपाली महाकाव्यको परम्परामा "चीसो चुल्हो" असामान्य उपलब्धि हो र नेपाली कविताको विशिष्ट मञ्जूषा पनि । समको विस्तृत-विराट् चेतनाको परिपाचन र प्रक्रिया-प्रविधिको अनुकूलता भएको भए "चीसो चुल्हो" विश्वकै महाकाव्य-धारामा नयाँ उपलब्धि बन्न सक्थ्यो भन्ने पनि हामीहरूले बिर्सनु हुन्न । "चीसो चुल्हो" जे छ त्यही नै पनि नेपाली साहित्यका निम्ति गर्वयोग्य र शत-शत नमस्कार्य छ ।

यसरी उन्नाइसौं-बीसौं शताब्दीका सबैजसो महाकाव्यहरू दुर्घटित भइरहेका छन् । भामह-दण्डी वा अरस्तूले देखाए झैं नाटक-त्रासदीसँगैका समानताका पक्षहरूको अधिकार बिना कहीं महाकाव्यहरू लेखिन्छन्– नियति हृदयवेधी दुर्घटना हुन्छ । युग र जिन्दगीलाई कसरी बृहत्तर रूपमा वरण गर्ने भन्ने कुरा, हिजो महाकाव्य झैं, आज क्लासिकल बनिरहेका महान् उपन्यासहरूले देखाइरहेका छन् । यसको विशाल आत्मसात्-करण बिना लेखिएका महाकाव्यहरू स्वभावतः चिप्लिन्छन् महाकाव्यको विशाल भूमिकादेखि । त्यसैले महाकाव्य एउटा बूढो पुरानो साहित्यिक विधा रहेको छ-जसका उपलब्धि र महिमाबाट चमत्कृत भइन्छ र लालसा गरिन्छ । परन्तु सारस्वत कविता-प्रवाहको अभाव, दीर्घकालीन संलग्नताको कमी, युग-भूमिको व्यापक अनवगाहन, मान्छेको जिन्दगीलाई शाश्वत केन्द्रमा पकड्न नसक्ने कम्जोरी अथवा महाकाव्य-प्रविधिको (जुन नाटक–त्रासदी जत्तिकै गहन छ) सञ्चालन सम्बन्धी दक्षताको अभाव आदि कारणले विगत दुई शताब्दीमा जहाँतहीं र सधैं जसो महाकाव्य-रचनाका नवीन प्रयासहरू वाम-पुड्के प्रयास जस्तै सधैं असफल मात्रै छन् । महाकाव्य-रचना स्पृहणीय रहेको छ, तर उत्तिकै दुष्कर र दुःसाध्य पनि । त्यसैले उन्नाइसौं-बीसौं शताब्दीका धेरैजसो महान् कविहरू, उदाहरणार्थ रवीन्द्र, इलियट वा यिट्स महाकाव्य रचनाबाट विरत रहेको पाइन्छ ।

(ज)

अब प्रश्न उठ्छ–के वर्तमान युगमा महाकाव्य लेखिनै सक्तैन अथवा लेख्नु बेकार छ त ? वस्तुतः बीसौं शताब्दीको महाजीवन यदि कहीं सम्पूर्णतः मूर्तिन सक्छ भने त्यो विधा महाकाव्य नै हो । हो, महान् उपन्यासहरू–

महाकाव्यका आधुनिक स्वरूप र गद्य स्थानापन्नमा यस्तो प्रयास भइरहेको छ र मूर्तिन पनि सक्छ । परन्तु उपन्यास गद्य-विधा हो, कविताद्वारा जतिसुकै आप्लावित भए पनि, उदाहरणार्थ भर्जिनिया वूल्फको 'लाइट्हाउस' उपन्यास, यस महाजीवनलाई गद्यात्मक रूपमै व्यक्त्याउँछ । यदि कविता-विधाले महानिर्वाण र महापराजयको स्वीकृति-पत्रमा हस्ताक्षर नगर्ने हो भने बीसौं शताब्दीको महाजीवनलाई सम्पूर्णतः व्यक्त्याउन सक्नैपर्छ— अर्को विकल्प छैन । हुन त स्फुट कविताले काव्य-महाकाव्यलाई र कथाले उपन्यास तथा बृहत् उपन्यासलाई चुनौती दिइरहेका छन् । व्यस्त बीसौं शताब्दीको पाठक बृहत् उपन्यास र महाकाव्यमा हप्ता, पक्ष वा महीना गुजार्न कमै तयार होला जस्तो पनि देखिन्छ । तैपनि बीसौं शताब्दीले समय र विश्रान्तिको व्यापक सुविधा पनि त्यत्ति दिएको छ जति बेफुर्सती र व्यस्तता प्रदान गरेको छ । यसै आधारमा बृहत् उपन्यासहरू जाज्वल्यमान छन् भने महाकाव्य पनि महिमामय बन्नसक्छ । आफ्नो गरिमाको स्थानापन्नता कविहरू उपन्यासकारहरूलाई दिएरै टोलाउँदैनन् भने असहिष्णु भएर महाकाव्य लेख्नै परेको छ । अन्यथा कविता-विधाको महिमा कुण्ठित बन्नेछ । तर विगत र वर्तमान शताब्दीका महाकाव्यहरू किन दुर्घटित भइरहेका छन् भन्ने कुरा पनि हामीले बिर्सनु हुन्न र महाकाव्यको मूल प्रकृति-प्रक्रियाका साथै बीसौं शताब्दीको महाजीवन, सुविचिन्तित-महत्तम चिन्तन र कविताको महत्तम छविलाई पनि आत्मसात् गर्न सक्नुपर्छ ।

मुख्यतः प्राचीन महाकाव्यहरूप्रति हामीले गम्भीरतापूर्वक हेर्न सक्नुपर्छ । युगलाई र यसका विविध पाटाहरूलाई कसरी उनीहरूले व्यक्त गरे ? उदाहरणार्थ वाल्मीकि व्यास वा होमरले ? त्यसरी नै विज्ञानका सृजना र ध्वंसका दुई आँखांहरूले हेरिएको र अन्तर्ग्रहीय यात्रातिर समस्त भूमण्डल हात-बीन गरेर लम्किरहेको हाम्रो महायुगलाई आज लेखिने महाकाव्यले वाणी दिन सक्नुपर्छ । बीसौं शताब्दीका वैभव-विलासिता र भोक-गरीबीका विषम द्वन्दहरूको अभिव्यञ्जना आजको महाकाव्य हुनसक्छ । ईश्वर मरिसक्यो र अझै जिउँदै छ भन्ने सञ्चारले आक्रान्त मानवता यस युगको महाकाव्यमा बोल्न सक्नुपर्छ । आजको हिप्पी युवा र मुक्ति-संघर्षी युवाहरूको माझबाट आजको जीवनको व्यञ्जना महाकाव्यलाई निम्त्याउने विषय हो । मान्छेकै अभिलिखित ३–४ हजार वर्षको महत्तम कथा र गृहत्तम चरित्रहरू पनि महाकाव्यमै मूर्तिने स्वप्ना देखिरहेका छन् । महायुद्ध का बादल र शान्तिको घाम झल्याक झुलुक गरिरहेको आजको जीवनको वर्साते आकाश महाकाव्यमा लीन हुन छटपटाइरहेछ । सिङ्गो मानव संस्कृति ओठ फर्फराइरहेछ, तर त्यसलाई महाकाव्यले वाणी दिन सक्छ । यस्तै अनेकानेक मानवीय प्रश्न र समस्याहरू छन् । अझ मान्छेको अन्तर्लोकका शाश्वत वृत्ति-प्रवृत्तिहरू युगानुयुगदेखि नै अझै छट्पटाइरहेछन् र मनोविज्ञान-शास्त्र खोतलिरहेको छ । सहस्रौं महाकाव्यहरू लेख्दा पनि नरित्तिने मानव-मनको विराट् अभिव्यञ्जना बाँकी छ— मानव-चिन्तनका सहस्र-कोणहरू अझै परिशिष्टमै रहेका छन् । यस सन्दर्भमा कविता र कविहरू हार स्वीकार्दैनन् भने महाकाव्यै-महाकाव्य लेखिन बाँकी नै छ । तर उत्तरवर्ती परिपाटीबद्ध महाकाव्यहरूका गलत प्रभावबाट मुक्त हुनुपर्छ र प्राचीन महाकाव्यबाट मूल चेतना र प्रक्रिया-प्रविधिको आवश्यक सिको लिएर जीवनव्यापी साधनाद्वारा सारस्वत-प्रतिभाहरूले महाजीवनलाई महत्तम कविताद्वारा व्यञ्जना दिनु अभीष्टै-अभीष्ट रहेको छ । कम्तीमा पनि आफ्नै राष्ट्रिय अतीत र राष्ट्रिय स्पन्दनहरूलाई सम्पूर्णतः वहन गर्ने महाकाव्यहरूको मात्रै पनि हामीकहाँ अभाव छ ।

वस्तुतः सामयिक-सामाजिक धरातलमा टेकेर मानसिक-भावात्मक र वैचारिक-चिन्तनात्मक स्तरमा महत्तम कविता-छविद्वारा जीवनको विस्तृत-व्यापक, अझ विराट्, अभिव्यञ्जना गर्नु नै मेरो दृष्टिमा महाकाव्य हो । अर्थात् त्यही महाकाव्य महाकाव्य हो जसले कुनै जाति, राष्ट्र र युगको समग्र जीवनका विविध पक्ष र रूपहरूको प्रस्तुतीकरण सुसंहत-सुसंघटित कवितात्मकताद्वारा गर्न सकोस् कम्तीमा पनि— अझ महाकाव्यको सम्पूर्ण गरिमा-भव्यता चाहिं मानव जाति वा सर्वकालीन र विश्वजनीन मानवता वा मानव जिन्दगीकै विराट्-

कलात्मक-कवितात्मक अभिव्यञ्जना हुन सक्नुमा छ । डा. नगेन्द्र भन्छन्–महाकाव्यको सार्वभौम लक्षण उदात्त कथानक, उदात्त पात्र, उदात्त उद्देश्य, उदात्त भाव र उदात्त शैलीका आधारमा मात्रै गर्न सकिन्छ । उदात्तको तात्पर्य महाकाव्यको गरिमा, भव्यता र विराटतासंग सम्बन्धित सम्झनुपर्छ ।

मेरो दृष्टिमा यो महाकाव्य भन्ने बूढो पुरानो विधा स्थानीयता र सामयिकतालाई सम्पूर्णतः आत्मसात् गरी मानवीय निरन्तरतालाई विराट् सन्दर्भमा छुन सक्षम छ र नै अझसम्म जीवित-सम्मानित छ । म भन्न चाहन्छु– यसको जमाना बितेको छैन– त्यस्तै प्रतिभाको वरद-स्पर्श अझै महाकाव्य विधा पर्खिरहेको छ जसले महाजीवन कवितात्मक छवि र नाट्य-संघटनाद्वारा आफूभरी भरिदेओस् । महाकाव्य-विधाले आफ्नो उत्तराधिकार राजिनामै गरेर उपन्यासलाई दिइसकेको छैन बरु सक्षम उत्तराधिकारीको प्रतीक्षामा अझै पर्खिरहेको छ । आखिर २½ सहस्राब्दीको इतिहासले (कम्तीमा पनि) यति सजिलै पूर्णविराममा हस्ताक्षर गरिदिनेछ भन्ने कुरा तपाई के गर्नुहुन्छ कुन्नि, म चाहिं पत्याउन्न ।

हाम्रो भन्नु

"प्रज्ञा" शब्द 'नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान' नामकरणको साथसाथै वैदिक र लौकिक संस्कृत साहित्यबाट नेपालीमा आएको छ। यस शब्दको सम्पूर्ण अर्थमा हामी सबैको एक मत बिस्तार बिस्तारै मात्र होला भन्ने लाग्छ। जुन शब्दको इतिहास जति लामो हुन्छ, त्यसको अर्थ परिधि र गहिराइ पनि उत्तिकै मात्रामा हुनु स्वाभाविक छ। "प्रज्ञा" शब्दको अर्थ एक बुद्धि भए, अर्को अर्थ प्रतिभा पनि हुन सक्तछ। नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञाकै नाम प्रतिभा हो भन्ने उक्ति प्रसिद्धै छ।

कविता योजनाको साथै "कविता" पत्रिकाले तीन वर्षसम्म पाठकवर्गको सेवा गरिसकेको छ। आज गद्य विभागको तर्फबाट निस्केको गद्यमय "प्रज्ञा" पाठकको हातमा छ। नेपालीमा गद्य साहित्यको विकास-को खाँचो पनि कम छैन। त्यसमा पनि सैद्धान्तिक रूपमा लेखिएका साहित्य, कला, संस्कृति आदि विषयका ग्रन्थहरू त एक हातको औंलामा गन्न पनि पुग्छ भने जस्तो भइरहेछ। योजनाबद्ध रूपमा नसोचिएसम्म त्यस्ता आवश्यक अनेक कामहरू क्रियान्वित हुनबाट छुटिरहनु अनौठो पनि छैन र आकांक्षा गर्दैमा भने जस्तो लेखहरू तुरुन्त तयार हुन पनि सक्तैन। यही कारणले त्रैमासिक रूपमा "प्रज्ञा" लाई निकालेर यतातिर विद्वान् लेखक-वर्गको ध्यान आकृष्ट गर्ने योजना गरिएको छ। यसबाट २०२६ साल जेठदेखि प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको चिन्तन तथा कार्य पद्धतिमा भएको अदल बदलको केही सङ्केत मिल्दछ।

पुरानो योजनाकालमै सदर भई क्रियान्वित भइसकेका कुनै कुनै बाहेक, अबलाई एक व्यवसायी पुस्तक प्रकाशकले जस्तै प्रायः सबै थरीका कथा, निबन्ध, उपन्यासहरूको प्रकाशनको काम संस्थाले नगर्ने विचार लिएको छ। विश्वकोष (को नेपाल खण्ड), पर्यायवाची कोश, नेपाली साहित्य कोश, विश्व साहित्यको रूपरेखा, लोक संस्कृति, नेपाली कला, नेपाली संस्कृति र नेपाली सङ्गीत तथा नृत्यहरूको मौलिक रूपको सम्पादनतिर प्रज्ञा-प्रतिष्ठान व्यस्त रहने योजना चलिसकेको छ। यसैलाई अर्को वाक्यले भने प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले कोल्टे फेरेको छ। सह-सदस्य चूडानाथ भट्टरायज्यूको सभापतित्वमा भएको व्याकरण उप-समितिको गठनबाट 'चन्द्रिका' व्याकरण बनेको ६ वर्षपछि त्यस अवधिभित्र उठेका समस्याहरूको समाधानको काम हुने विश्वास गरिन्छ। सह-सदस्य सत्यमोहन जोशीज्यूको नेतृत्वमा यही बैशाखदेखि शुरू हुने अरू पनि प्राविधिज्ञ सहितको

कर्णाली अञ्चलको भ्रमणले त्यहाँको भूगोल, भाषा, संस्कृति आदि दृष्टिबाट अङ्गपूर्ण सर्वेक्षणको कार्य सम्पन्न हुनेछ र प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, श्री ५ को सरकार र त्रिभुवन विश्वविद्यालयको संयुक्त प्रयासको फल लोकको अगाडि आउने छ। नेपाली साहित्यको अनुसन्धान पूर्ण इतिहास प्रस्तुत गर्ने अन्वेषणको काम शुरू भइसकेको छ। जेठको पहिलो सप्ताहतिरै सह-सदस्य श्री धर्मराज थापाको नेतृत्वमा जम्मा चार जनाको एक दलले नेपाली लोक गीत र लोक कथा सङ्कलन आदिको काममा महाकाली अञ्चलतिर प्रस्थान गर्नेछ। प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको भवन निर्माण कार्य पनि श्री ५ महाराजाधिराज सरकारको शुभ-जन्मोत्सवकै दिन उद्घाटित हुन सक्ने गतिले रात दिनलाई एक गरेर अगाडि बढिरहेको छ। त्यही शुभ अवसरका लागि सङ्गीत र नाटच विभागको तर्फबाट 'प्रेम र कर्त्तव्य' (अजिमाकी छोरी) ब्याले पनि तयार हुन लागिरहेछ।

२०२६ सालको जेठदेखि यताको छोटो अवधिभित्र यसरी संस्थाले रिफेल कदम चाल्नाको कारण के हो, त्यो भनिरहन परोइन। प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले केही महीनाभित्रै चालेका तिनै कदमलाई सुहाउँदो रूपमा त्रैमासिक "प्रज्ञा" लाई पनि प्रस्तुत गर्न सक्ने विद्वान् लेखक महानुभावहरूबाट खोजपूर्ण लेखहरू पाउने आशा यो गर्दछ। साहित्य, संस्कृति, कला, संगीत, दर्शन, विज्ञान, भूगोल, इतिहास, गणित, आदि विषयमा राष्ट्रिय दृष्टिबाट सैद्धान्तिक प्रतिपादन युक्त ग्रन्थहरूको खाँचोको अनुभव आजको नेपालले गरिरहेछ। सर्वाङ्गपूर्ण ग्रन्थ भने सहसा प्रस्तुत हुँदैन। त्यसले समय लिन्छ। त्यस्तो प्रयत्नमा लाग्ने विद्वान् महानुभावहरूलाई केही छिन थकाई मार्नको साथै आफ्नो परिश्रमको स्तर आफैं जाँच्न, अभिव्यक्तिको आनन्द लिन र लोकमतलाई जान्न यस्ता त्रैमासिक प्रकाशनले विशेष रूपमा मद्दत दिने कुरो यहाँ दोहोऱ्याउन परोइन। लामो उकालो पनि खुड्किला-हरूद्वारा चढ्न सजिलो हुन्छ

लोक संस्कृति सर्वेक्षण

यसको भूमिका र यस सम्बन्धी परिचर्चा

प्रस्तुतकर्ता **सत्यमोहन जोशी**

नेपाली लोक संस्कृतिको अन्वेषण र अध्ययनको निमित्त विश्वका कुनाकाप्चाका कतिपय देशहरूका विभिन्न शैक्षिक संस्था र अन्वेषण केन्द्रहरूले तथा व्यक्तिगत रूपमा पनि कतिपय अन्वेषण कार्यमा लागेका विद्वान्हरूले नेपाललाई धेरै वर्ष यतादेखि अन्वेषण क्षेत्रको एक केन्द्रविन्दु बनाई त्यस क्षेत्रमा वैज्ञानिक साधनयुक्त भई विभिन्न अञ्चलमा यत्रतत्र पुगेर काम गर्दै आएका छन् । ती सब संस्था, केन्द्र र विद्वान्हरूका आँखा नेपाली लोकसंस्कृतिमा किन परे भन्ने कुरामा यो स्वतः थाहा भएकै कुरो हो कि नेपालमा चोखो र आफ्नैपनको लोक-संस्कृतिको बहुमूल्य खानी छ र त्यसको वाहुल्य र प्राचुर्य पनि छ । अतः नेपाली जनजीवन र लोकगीत, लोक-सङ्गीत, लोक वेशभूषा, लोक कला, लोक कथा आदि लोकसंस्कृतिका विभिन्न विषयमा संसारको जिज्ञासा अत्यधिक मात्रामा अभिवृद्धि हुनु स्वाभाविक कुरो हो ।

वास्तवमा विदेशी अन्वेषकहरूले यसरी नेपाली लोकसंस्कृति सम्बन्धी विभिन्न क्षेत्रमा अथक परिश्रम गरी खोजी र अध्ययन गर्दा उनीहरूको निमित्त नेपाल र नेपाली सांस्कृतिक जन जीवन सम्बन्धी ज्ञान मात्र लाभ हुने होइन, अनुसन्धानको क्रममा प्राप्त भएका विषय वस्तु र उपलब्धिहरूबाट उनीहरूको निमित्त आर्थिक लाभको स्रोत पनि स्वतः हुन्छ । अनि, नेपालीलोक संस्कृतिको अध्ययन र अन्वेषणमा यस किसिमका उपलब्धिहरूबाट हुने विविध लाभ उनीहरूको निमित्त संख्यातीत हुँदै जाने देखिन्छ, तर हाम्रो लागि भने आर्थिक लाभ त परै रहोस्, आफ्नै सांस्कृतिक निधिहरूको अध्ययन र खोजी गर्नु पर्दा पनि संसारको अगाडि परावलम्बी हुनुपर्ने स्थिति सिर्जना हुन्छ । यति मात्र पनि होइन, हाम्रा भावी सन्ततिहरूले हाम्रा ती पुर्खाहरू उन्नत विचार,

उन्नत कला-कौशल तथा उन्नत संस्कृतिका होइनन् कि भनेर ठान्नेछन् भन्ने सम्भावना पनि देखापर्न थाल्छ । यसैले लोक संस्कृतिलाई हामीले महत्व नदिने हो भने तथा यस सम्बन्धी आवश्यकीय योजना नबनाउने हो भने इतिहास-मा एक ठूलो भूल हुन जानेछ । यिनै सब कुरामा विशेष ध्यान दिएर राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले आफ्नो पञ्च-वर्षीय योजनामा आफ्ना साधन र क्षमता अनुसार उचित ढङ्गले लोकसंस्कृतिको अन्वेषण कार्य शुरू गर्न लागेको छ, यसमा हामीलाई सफल हुनुपरेको छ र हामी सफल भयौं भने नेपाली लोकसंस्कृति सम्बन्धी विश्वको जिज्ञासा सही रूपमा पूर्ति हुनेछ, हाम्रो लोक सांस्कृतिक वैभव विभिन्न दृष्टिकोणबाट प्रभावशाली र सम्मानीत हुनेछ, प्रज्ञा-प्रतिष्ठानलाई स्वावलम्बी बनाउने स्रोत हुनेछ तथा विदेशीहरूबाट गरिने खोजीहरूमा विशेष गरेर भाषा, चाल-चलन, रहन-सहन आदिका विभेदले गर्दा वास्तविक तथ्य कुरालाई बुझ्न अक्षम भई हाम्रो लोक संस्कृतिको विकृत रूप जुन बाहिर प्रदर्शित हुने आशङ्का हुन्छ त्यो पनि स्वत: निराकरण हुन जानेछ ।

हुन त प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले लोकसंस्कृति सम्बन्धी योजना केही अंशमा थालिसकेको पनि छ । अञ्चल-अञ्चलका लोक कथाहरूको सङ्कलन र सम्पादन भैरहेको छ, त्यस्तै अञ्चल-अञ्चलका लोक गीतहरूको सङ्कलन र स्वरलिपि तयार गर्ने काम पनि भैरहेको छ । चौथै अञ्चलका प्रचलित लोक नाचहरूको सचित्र विवरण पनि तयार हुँदैछ । केही लोक बाजाहरूको रूप परिष्कार पनि भएको छ । तर प्रज्ञा-प्रतिष्ठान लोक संस्कृतिको अङ्गलाई यति विषयवस्तुमा मात्र यसरी सीमित राख्न चाहँदैन, प्रज्ञा-प्रतिष्ठान लोक-संस्कृतिको प्रत्येक अङ्गलाई तत्‌तत् स्थानमै अध्ययन र अन्वेषण गरी जन जीवनसंग टाँसिएको त्यसको जातीय इतिहास भएको सामाजिक-आर्थिक पृष्ठभूमि समेत उतार्नलाई योजनाबद्ध तरीका कार्यान्वित गर्न चाहन्छ ।

यस सन्दर्भमा प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले कर्णाली अञ्चलमा कार्यान्वित गर्नलागेको लोक संस्कृति सर्वेक्षणको कुरो यहाँ संक्षिप्त रूपले उल्लेख गरिन्छ ।

प्रश्न उठ्न सक्छ, कर्णाली अञ्चलैमा किन सर्वप्रथम लोकसंस्कृति सर्वेक्षण हुन लागेको भन्ने । हुन त, लोक-संस्कृतिको दृष्टिकोणले नेपाल अधिराज्यको जुनसुकै अञ्चल वा भेकमा पनि यस किसिमको लोक संस्कृति सर्वेक्षण कार्यान्वित गर्न सकिन्छ र गर्नुपर्छ पनि । तैपनि, कर्णाली अञ्चल रोज्नामा केही कारणहरू छन् । एक त यो सुदूर दुर्गम अञ्चल हो । यहाँको लोक-संस्कृति विषयमा ज्यादै कम कुरो मात्र प्रकाशमा आएको छ । दोस्रो, राष्ट्रभाषा नेपालीको नाताले यस सम्बन्धी इतिहासको खोजी गर्न यस अञ्चलमा प्रशस्त सामग्रीहरू छन् भन्ने कथन छ; तेस्रो, यहाँ जाडो महीनामा काम गर्नु सम्भव हुँदैन, यसैले समयको अनुकूल समेत मिलाउनु पर्दा पनि यो अञ्चलले प्राथमिकता पाएको हो ।

कर्णाली अञ्चलमा यो लोकसंस्कृति सर्वेक्षणले एक संगठित टोलीको रूपमा काम थाल्नेछ । यसको कार्य अवधि बढीमा दुई महीनासम्मको हुनेछ । यसले निश्चित् गरिएको एक सीमित क्षेत्रभित्र मात्र रही त्यस क्षेत्रभित्रका जनताको विस्तृत रूपले गहिरो अध्ययन र अन्वेषण गरी तथ्याङ्कहरू सङ्कलन गर्नेछ ।

यो लोक संस्कृति सर्वेक्षणमा लोक संस्कृतिका विभिन्न अङ्गहरूलाई प्रतिनिधित्व गर्ने तथा जनताको सामाजिक र आर्थिकपक्ष, राष्ट्रिय चेतना समेतलाई अँगाल्ने एक प्रश्नावली रहेको छ । यसमा जम्मा ११ विषय-का शीर्षकहरू छन् र ती अन्तर्गत २५३ वटा विभिन्न प्रश्नहरू छन् । यसमा लोक कथा, लोक सङ्गीत, लोक गीत टेप गर्ने, लोक वेशभूषा, लोक नाच, लोक कला,लोक झाँकीहरूको चित्र लिने, साथै भाषा र इतिहासको दृष्टि-कोणले महत्वपूर्ण भएका कनकपत्र, ताम्रपत्र, शिलापत्र, कागजपत्र आदिको प्रतिलिपि उतार्ने व्यवस्था पनि भएको छ ।

यो लोक संस्कृति सर्वेक्षण प्रयोगात्मक परीक्षणको आधारमा शुरू हुने भए तापनि, यसले कर्णाली अञ्चलका बासिन्दाहरूको सामाजिक र आर्थिक जीवनको दरिलो पृष्ठभूमिमा लोक जीवनसंग सम्बन्धित लोक

भाषा, लोक गीत, लोक नाच, लोक सङ्गीत, लोक शिल्प, लोक कला, लोक कथा, लोकोक्ति, लोक वेशभूषा, लोक चाड पर्व, लोक थितिरीति, लोक परम्परा आदि आदिको वैज्ञानिक ढङ्गले खोजी र अध्ययन गरी त्यस सम्बन्धित प्राप्त हुने सबै विवरण र तथ्याङ्क सङ्कलन गरी त्यस क्षेत्रको लोक जीवनको यथार्थ जानकारी गर्नेछ र सर्वेक्षणको कार्य समाप्त भएपछि ती सब कुराको सम्पादन गरी एक विशेष सचित्र प्रतिवेदन तयार पार्नेछ । यसमा विशेषज्ञहरूले आफ्नो आफ्नो दृष्टिकोण तथा अनुभवले देखेका र ठहराएका विचारहरू पनि छुट्टै समावेश हुनेछन् । खास गरी त्यस क्षेत्रको लोक संस्कृतिको चोखोपनको लेखाजोखा, त्यसमा पर्न आउने आशङ्कित परिवर्तन र बाहिरी प्रभाव, एक जातिको लोक संस्कृतिसंग अर्को जातिको लोक संस्कृतिको प्रभाव र विभिन्नता र मिल्दोजुल्दोपन तथा एकको अर्कोमा हुने छ्यासमिसेपन, लोक संस्कृतिमा देखापर्ने मन्दता र गतिशीलता, समन्वयात्मक राष्ट्रिय युग आदिसंग सम्बन्धित विवेचनात्मक ठहरहरूले त्यस क्षेत्रको लोक संस्कृतिको वास्तविक रूप जनसमक्ष प्रस्तुत गर्नेछन् ।

अनि यस लोक संस्कृति सर्वेक्षणको आधार र अनुभवमा पछि पछि अन्य अञ्चलहरूमा पनि यस्तै सर्वेक्षणको काम योजनाबद्ध रूपले कार्यान्वित हुनेछ । नेपाल अधिराज्यभित्रका विभिन्न अञ्चल र भेकमा बसोबास गर्ने विभिन्न जातिका बासिन्दाहरूले चिरकालदखि संगालिराखेका विभिन्न लोक संस्कृति नै नेपाली राष्ट्रियताको एक सूत्रमा उनिएपछि विशाल नेपाली संस्कृति बन्दछ भन्ने कुरामा प्रज्ञा-प्रतिष्ठान पूर्ण विश्वास गर्दछ, नेपाली संस्कृतिको मूल स्रोत नेपाली लोक जीवनमै आधारित हुने हुनाले साहित्य सङ्गीत र कलामा हामी जो आफ्नोपन भन्दछौं– त्यसको प्रारम्भ वास्तवमा लोक जीवनबाट नै शुरू हुन्छ भन्ने कुरामा पनि उत्तिकै दृढ विश्वास राख्दछ, साथै प्रज्ञा-प्रतिष्ठान यस्तै लोक संस्कृति सर्वेक्षणको माध्यमबाट नेपाली लोक संस्कृतिको खोजी र अध्ययन गर्नुको अतिरिक्त त्यसको जगेर्ना पनि गर्न चाहन्छ तथा नेपाली राष्ट्रिय जीवनमा त्यसको सदुपयोग पनि ।

तर लोक संस्कृति सम्बन्धी कार्यक्षेत्र ज्यादै विस्तृत् भएको हुनाले यसलाई सुसंस्कृत राष्ट्रको रुचि अनुसार परिमार्जित गरी युग सुहाउँदो बनाउनको निमित्त यस सम्बन्धी विभिन्न विशेषज्ञहरूको दृष्टिकोण, विचार, अनुभव, राय, सल्लाह, सुझावहरूको जानकारी गर्न अत्यन्त आवश्यक र युक्तिसंगत हुन्छ । अतः यसै सन्दर्भमा कर्णाली अञ्चलमा लोक संस्कृति सर्वेक्षणको कार्यान्वियन गर्नुभन्दा अगाडि, प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले एक परिचर्चाको आयोजना गर्‍यो । यो परिचर्चा प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका माननीय उपकुलपति श्री बालकृष्ण समको अध्यक्षतामा भएको थियो । यसमा प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका सहसदस्य जनकवि केशरी श्री धर्मराज थापा, दुर्गम क्षेत्र विकास समितिका विशेष अधिकृत एवं नृतत्त्व शास्त्रका विशेषज्ञ श्री डोर बहादुर विष्ट, श्री ५ को सरकार, गृह पञ्चायत मन्त्रालय, अनुसन्धान शाखाका अनुसन्धान अधिकारी एवं समाज शास्त्रका विशेषज्ञ डा. श्री मोसेभ, त्रिभुवन विश्वविद्यालयका प्राध्यापक एवं पुरातत्व शास्त्रका विशेषज्ञ डा. श्री प्रयागराज शर्मा र त्रिभुवन विश्वविद्यालयका प्राध्यापक एवं भाषा शास्त्रका विशेषज्ञ श्री चूडामणि बन्धुले लोक संस्कृति सर्वेक्षणका कार्यविधिहरूमा सघाउ पुर्‍याउने तथा यसबाट प्राप्त हुने उपलब्धिहरूको स्तर उच्च तुल्याउनमा लाभदायक सिद्ध हुने आफ्ना अमूल्य अनुभवपूर्ण विचार र सुझावहरू व्यक्त गर्नुभयो । प्रज्ञा-प्रतिष्ठान लोक संस्कृति सर्वेक्षण सम्बन्धी परिचर्चामा भाग लिन हुने ती अनुभवी वक्ताहरूलाई तथा त्यसमा भाग लिने सबै विद्वान्वर्गलाई उहाँहरूले दिनुभएको सहयोगको निमित्त धन्यवाद ज्ञापन गर्दछ र यस्तै किसिमको सहयोग पाउन निमित्त सबैसंग अनुरोध गर्दछ ।

विविध

कविता उत्सव

पहिले आफूलाई चिन । बितेका सालहरूमा जस्तै यस पल्ट पनि श्री ५ महाराजाधिराज सरकारबाट बक्सेको २०२७ सालको कविता योजनाको समस्यापूर्तिको विषयको रूपमा हाम्रो अगाडि छ । मौसूफ सरकारको जीवनले ५० वर्ष पूरा गरी ५१ वर्षमा प्रवेश गर्ने उपलक्ष्यमा यो कविता योजनालाई भव्य समारोहको रूपमा चलाउन नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले व्यवस्था गरिरहेछ । समस्यापूर्तिको विषयमा उपर्युक्त तीन शब्द हुन त प्रत्येक नेपाली बुद्धिजीवीको निम्ति चिन्तन मननको विषय छ, छ । तिनमा पनि सन्दर्भको दृष्टिबाट मनन गर्दा खास गरी हामी लेखकवर्गले यसमा विशेष रूपमा ध्यान दिने आवश्यक लाग्दछ । उत्तरदायित्वको भार जति अर्काको कांधमा बिसाएर आफू उम्कने, कतै कुनै विषयमा सुयश लिने मौका देखा परे आफू अगि सर्ने बानी आजका हामी अनेक नेपालीहरूमा बसेको देखिन्छ । यस्तो बानीले व्यक्तिगत रूपमा कसैलाई फाइदा भए जस्तो लागिहाले तापनि समष्ठिगत रूपमा (विचार गरी हेरे) राष्ट्रलाई यसले ठूलो नोक्सानी पुऱ्याउँदछ । प्रत्येक नागरिकको कार्यदक्षता, कर्तव्य परायणता र देश भक्तिको पुञ्जले जसरी कुनै राष्ट्र १०।२० वर्षमै बेंसीबाट उन्नतिको चुलीमा पुग्ने गर्दछ, त्यसरी नै राष्ट्रका मस्तिष्क स्वरूप विविध पदाधिकृत, प्राध्यापक, शिक्षक र लेखक आदि बुद्धिजीवीहरूको आफ्नो कमजोरीलाई छोपछाप गर्दै अर्काको छिद्रान्वेषणमा तत्पर हुने बानीले पनि राष्ट्रलाई अगि बढ्नको साटो पछाडि धकेल्ने गर्दछ । त्यस्तो कुबानीलाई सुबानी सम्झने दृष्टिकोण आफैंले नचिन्नाले नै पैदा हुन्छ ।

जो आफूलाई चिन्दछ वा जो आफूलाई चिन्नमा व्यस्त रहन्छ, त्यस्ता व्यक्तिलाई अर्काको दोष खोज्दै हिंड्ने, जवाफदेहीबाट बचेर लाभ उठाउनतिर लाग्ने फुर्सत नै हुँदैन । कारण आफूलाई चिन्ने मानिस आफ्नो कमजोरीलाई हटाउने र बललाई बढाउने कोशिश गर्नैमा व्यस्त रहन्छ, अर्काको कामको चासो गर्नेतिर उ लाग्दैन । सुमार्गमा लागेका त्यस्ता व्यक्तिहरूको प्रभाव केही मात्रामा उसको संसर्गमा बस्ने अरू व्यक्तिहरूमा पनि सर्न थाल्दछ । यसबाट नेपालमा अर्काको छिद्र खोज्न र नाना थरिका कुरा लाएर आफू सज्जन बन्न खोज्नेहरूको

संख्या घट्न सक्तछ । हामीलाई लाग्दछ यस्तै किसिमको दृष्टिकोण बुद्धिजीवीहरूलाई अपनाउन लाउने प्रेरणा यस सालको कविता योजनाको लागि बक्सेको 'पहिले आफूलाई चिन' समस्यापूर्तिले दिन्छ ।

त्रिभुवन पुरस्कार

आफ्नो सानो एउटा लेख 'शारदा' मा निस्कँदा प्रफुल्ल भइरहेको कसैलाई 'मकैपर्व' को इतिहास सुनाएर तर्साइएको घटना व्यक्ति विशेषको मात्र हैन, अनेक नेपाली लेखक जीवनको इतिहास होला भन्ने लाग्छ । अनेक नेपाली लेखकले जेलको लामो यातना भोगे, कतिले डाँडो काटेर ज्यान जोगाए, कति जेल मै मरे । तिनैमध्ये १९९७ सालदेखिको काण्डमा ५ वर्ष जेलको हावा खाएर निस्कने सिद्धिचरण श्रेष्ठज्यूलाई राष्ट्रनायक श्री ५ महाराजाधिराज सरकारबाट २०१४ सालमा नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको आजीवन सदस्यता बक्सियो र आज प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको २०२७ सालको त्रिभुवन पुरस्कार उहाँलाई नै दिने निर्णय भयो । प्रकृतिसित तादात्मक भाव राख्ने कवि सिद्धिचरणज्यूका कविताहरूमा १९९५ सालदेखि नै राजनैतिक चेतनाको हुँकार देखिन थालेको थियो र विस्तार विस्तारै राजनैतिक तथा सामाजिक दुर्वलताको पर्दा च्यातेर लोकलाई सतर्क राख्ने काम उहांबाट हुँदै आएको छ । र अनेक लेखकहरूलाई उहाँले ठीक बाटो पहिल्याउन मद्दत गर्दै रहनु हुन्छ । भनिन्छ कहिले घाम, कहिले छायाँ । यस्तै छ जीवन । तर प्रज्ञा-प्रतिष्ठानलाई लाग्छ, अब समर्थ लेखकहरूको निम्ति साढे सातको दशा बितिसकेको छ । जुन लेखक राष्ट्रको अभ्युदयमा आफ्नो अभ्युदय देख्तछ, जो आफ्नो शक्तिको सीमा नाघेर अहंको शिकार बनेको छैन र जो तर्कसंगत रूपमा शान्तिपूर्ण जीवलनई भोग्न चाहन्छ उसको निम्ति जताततै काँढै काँढा छ भन्ने अब साँचो हुन सक्तैन । २००७ सालपछि र खासगरी २०१२ सालपछिको नेपालले यही भन्छ ।

इन्द्रराज्यलक्ष्मी पुरस्कार

स्वर्गीय युवराज्ञी इन्द्रराज्यलक्ष्मी देवी शाहको निधन असामयिक रूपमा नभएको भए के के हुन्थ्यो भन्ने कुराको केही केही अनुमान 'उसैको लागि" कवितासंग्रह, प्रसूतिगृहको स्थापना र यो ५०००।– को पुरस्कार-बाट पनि हुन सक्तछ । पुरस्कार प्रोत्साहनको निम्ति हुन्छ । कलाकारको कलासाधनाको मूल्याङ्कन त देशको स्थितिले मात्र गर्दछ । त्यसैले जुनसुकै देशको कवि, लेखक तथा कलाकारको एउटा प्रमुख लक्ष्य हुन्छ लोक तथा राष्ट्रको रचनात्मक कार्यमा सहयोग दिनु । कलाकार अमर चित्रकारले नेपाली चित्र र मूर्ति निर्माणको साधनामा जीवन अर्पण गरिसक्नु भएको छ । र उहांको सौम्य व्यक्तित्व र सरल जीवनको महत्वको केही मात्रामा भए पनि कदर गर्न पाएकोमा प्रज्ञा-प्रतिष्ठान संतोषको अनुभव गर्दछ ।

--

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको पंच-वर्षीय योजना र प्रगतिको मूल्याङ्कन

युग निर्माताको रूपमा प्रतिष्ठाप्राप्त श्री ५ महाराजाधिराज सरकारको प्रादुर्भाव ऐतिहासिक आवश्यकता पूर्तिको रूपमा भएको छ । मौसूफ सरकारको प्रबुद्ध नेतृत्वमा देशले राजनैतिक, सामाजिक र आर्थिक क्षेत्रमा जुन प्रतिष्ठा प्राप्त गरेको छ, त्यो अभूतपूर्व छ ।

राजनैतिक स्थिरता, आर्थिक सम्पन्नता, सामाजिक समृद्धि र सामाजिक न्याय बिना देश स्वावलम्बी हुन सक्तैन भन्ने तथ्यलाई क्रियात्मक रूपमा प्रयोग गरी अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा समेत नेपाललाई जुन सन्मान प्राप्त गराइबक्सेको छ, त्यसबाट इतिहासमा मौसूफ सरकारको केन्द्रीय स्थान निश्चित छ ।

देशको प्रतिष्ठान, आर्थिक सम्पन्नता तथा समुन्नतिलाई साहित्य, सङ्गीत, कला, ज्ञान, विज्ञानले वरण गरे मात्र चिरस्थायी रहन सक्छ । यिनै तथ्यलाई ध्यानमा राखिबक्सी आजको १३ वर्ष अगाडि मौसूफ सरकारबाट स्वशासित र संगठित संस्थाको रूपमा यस "प्रज्ञा-प्रतिष्ठान" (नेपाल एकेडेमी) को स्थापना गरिबक्सेको हो ।

हुन त परापूर्वकालदेखि वैदिक ऋचाका द्रष्टा, स्मृतिसूत्र पुराणका कर्ता ऋषिमुनि–सिद्धहरूद्वारा प्राचीन सुप्रसिद्ध तपोभूमि हिमालयका काखमा रहेको नेपालले, आफ्ना भूभागमा सृजित र वर्द्धित प्राचीन साहित्य, कला र ज्ञान-विज्ञान, विश्वको ज्ञान भण्डारलाई उपलब्ध गरेर, महत्वपूर्ण योगदान गरिआएको छ । जस्तै, समस्त विद्याका स्रोत किरातभेषधारी महादेव र माता पार्वतीका असंख्य ज्ञानसंवाद, विदेहराज जनकका विद्वत्समागममा महर्षि याज्ञवल्क्य, शाकल्य, विदुषी गार्गी आदिका प्रश्नोत्तर, कपिलवस्तुका आदिसिद्धाचार्य कपिलमुनिका गहन सांख्यदर्शन, सर्वभावविनिर्मुक्त निर्वाणका उपदेष्टा कनकमुनि र सिद्धार्थ शाक्यमुनि बुद्ध-हरूको मध्यममार्ग, आदिकवि बाल्मीकिको महाकाव्य, विद्वद्वर्गका सभामा शास्त्रार्थ, वादविवाद, जय पराजय-का रोमाञ्चकारी वर्णन इत्यादिबाट नेपालले विश्वलाई दिएको देन स्पष्ट हुन्छ ।

यसरी अतीत कालदेखि हिमवत्खण्डले साहित्य, कला र ज्ञान-विज्ञानको क्षेत्रमा दिइआएको योगदानको चर्चा गरिबक्सँदै श्री ५ महाराजाधिराजबाट हुकुम भएको छ–– ऐतिहासिक कारणहरूले गर्दा त्यस परम्परामा बीचमा पर्न आएका व्यवधानलाई पन्छाएर नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान (रबायल नेपाल एकेडेमी) देशको मौलिक परम्परालाई युगानुकूल बाटोमा अग्रसर गराउन चाहन्छ । अतः यसको प्रयत्नले देशका आवश्यकताहरूको क्रमशः पूर्ति गर्नेछ, साथै देशान्तरमा पनि हाम्रो जीवनको परिचय दिनेछ ।

त्यसैले नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानद्वारा साहित्य, कला, संस्कृति र सङ्गीतको सङ्कलन, संरक्षण र सम्बर्द्धनका लागि आर्थिक वर्ष २०२६ देखि निम्न लिखित पञ्च वर्षीय योजनाहरू तयार गरिएका छन् र जम्मै योजनाहरू प्रतिष्ठानका सम्बन्धी विभागका आयोजकहरूको कुशल निर्देशनमा कार्यान्वित हुन लागेका छन् ।

१. पद्य साहित्य विभाग

यस विभागको पञ्च वर्षीय योजना अन्तर्गत निम्न लिखित काम भइरहेका छन्:—

(क) नेपालीमा मौलिक काव्य-कृतिको रचना गराउने,
(ख) नेपालीमा काव्य-सिद्धान्त र समीक्षा प्रस्तुत गराउने,
(ग) विश्वका प्रसिद्ध काव्य-कृतिहरूको नेपालीमा र नेपालीका अंग्रेजीमा निकाल्ने,
(घ) विश्वका विभिन्न भाषाका सर्वोत्तम कृतिको नेपालीमा अनुवाद गराउने,
(ङ) नेपालीका र विश्वका उत्कृष्ठ कविहरूको जीवनी प्रकाशित गर्ने,
(च) नेपाली साहित्यको इतिहास तयार गराउने,
(छ) आई. ए. रिचार्डस्का समालोचनात्मक सिद्धान्तहरू अनुवाद गर्ने,
यस मध्ये केही पुस्तकका पाण्डुलिपि तयार भइसकेका छन् ।

२. गद्य साहित्य विभाग

(क) साहित्य सम्बर्धन,
(ख) हाम्रो साहित्यमा नभएका वा भए पनि कम्ती भएका साहित्यिक विधाहरूको परिपूर्ति,
(ग) साहित्यको स्तरियताको चेतना र दायित्व हाम्रा लेखक-पाठकहरूमा बोध गराउने प्रयास,
(घ) समय-समयमा विभिन्न शास्त्रीय परिचर्चा तथा साहित्य गोष्ठीको आयोजना,
(ङ) नेपाली साहित्य कोश तयार पार्ने,
(च) साहित्यिक दृष्टिकोणले समृद्ध विभिन्न राष्ट्रहरूमा भएका साहित्य-उत्पत्ति, विकास र बिस्तार बारे ग्रन्थ निर्माण गरी विश्व साहित्यको रूपरेखा तयार पार्ने ।

३. सङ्गीत र नाट्य विभाग

(क) नेपालका सामयिक स्थानीय र मौलिक गीतहरूको सङ्कलन गरी सङ्गीतमा आफ्नोपन दर्शाउने तथा सैद्धान्तिक ग्रन्थहरू तयार पार्ने,
(ख) वाद्य-वादनमा विभिन्न प्रकारका लोक, आधुनिक, शास्त्रीय धूनहरूको संयोजना गरी त्यसलाई आकर्षक रूपमा प्रस्तुत गर्ने, र नेपाली समूह-वादन (अर्केष्ट्रा) का प्रशस्त रेकर्डहरू तयार पार्ने,
(ग) लोक, आधुनिक र प्राचीन नृत्यहरूको बारेमा शिक्षण र दिग्दर्शनात्मक कार्य गरिन लागेको छ र यस सम्बन्धी उपयोगी चित्र पनि तयार पारिने अठोट छ,
(घ) नाटक सम्बन्धी कार्य-अन्तर्गत रङ्गमञ्च सम्बन्धी प्रयोगात्मक र सैद्धान्तिक कुराहरू सिकाउने, ख्याति प्राप्त ग्रन्थहरू र लोक तथा राष्ट्रिय गाथाहरूलाई नाटकीय रूप दिई प्रदर्शन गर्ने , र यस सम्बन्धी ग्रन्थै पाठ्य-पुस्तकको रूपमा प्रस्तुत गर्ने ।

४. चित्रकला बिभाग

(क) नेपाली मूर्तिकला र चित्रकलाको इतिहासको खोज र अध्ययन गरी पाण्डुलिपि तयार पार्ने ,
(ख) स्वदेश र बिदेशमा नेपाली कला र संस्कृतिको प्रचार र प्रसारद्वारा त्यसको महत्व बढाउने,
(ग) प्राचीन र आधुनिक नेपाली कलाको क्षेत्रमा कलाकारहरूलाई प्रोत्साहन र तालीमदिने ।

उपर्युक्त योजनाहरूलाई कार्यान्वित पार्न खोज, अनुसन्धान, अन्वेषण गरी नेपाली कलाको इतिहास लेख्ने र विश्वमा लोकप्रिय हुँदै गइरहेको नेपाली कला र संस्कृतिलाई लिएर नेपालको प्राकृतिक सौन्दर्यको पृष्ठभूमिमा करीब २०।२५ मिनेटको एक रङ्गीन तथा एक ब्लेक एण्ड ह्वाइट डक्यूमेण्टरी फिल्म (वृत्तचित्र) बनाउने अनि भविष्यमा आउने कला र कलाकारहरूको पिढीलाई समुज्ज्वल पारी अन्तर्राष्ट्रिय कलाको क्षेत्रमा बढ्दै जान लागेका आजका नेपाली कलाकारहरूलाई अगाडि बढ्ने प्रेरणा दिने ।

५. संस्कृति विभागः

(क) हाम्रो राष्ट्रभाषा नेपालीमा पनि विश्वकोशको आवश्यकता छ भन्ने कुरो स्पष्ट छ । यो कार्य अत्यन्त ूलो औ समय लाग्ने हुनाले हाल नेपाल सम्बन्धी ज्ञानको विश्वकोश मात्र तयार पार्ने काम हुँदैछ ।

(ख) नेपालमा बोलिने विविध बोलीहरूको कोश नेपाली भाषामा हुनु बडो आवश्यक छ । यो उद्देश्य पूर्तिका निमित्त राष्ट्रभाषा नेपाली शब्दहरूका नेपालमा बोलिने तेह्र बोलीहरूको पर्याय सङ्कलन पर्यायवाची कोश निर्माण गरिदैछ ।

(ग) विविध नेपाली विद्वान्हरूको सहयोगद्वारा आठ भागमा नेपालको वृहद् इतिहास निर्माण गरिदैछ । यो सहयोगात्मक कार्यले हाम्रो राष्ट्रियतालाई बलियो आधार प्रस्तुत गर्नेछ भन्ने अनुमान गरिएको छ ।

(घ) राष्ट्रको मुटु नै संस्कृति भएकोले प्राचीन संस्कृति सम्बन्धी पुस्तकको अनुवाद गराउने सिलसिलामा नेपालका देवस्थल-तीर्थस्थलको जानकारी हुनु अत्यन्त आवश्यक देखिएकोले नेपाल महात्म्यको नेपाली भाषामा अनुवाद गराउन थालिएको छ ।

(ङ) त्यस्तै नेपाली राष्ट्रभाषामा परिवर्तन र परिवर्धन भैरहने हुँदा त्यसको उपयोगितालाई सुनियोजित गरेर भाषा र व्याकरणमा एकरूपता ल्याउन आवश्यक देखी वैज्ञानिक तरीकाले सो कार्य सम्पन्न गर्न भाषा-व्याकरण समितिले आफ्नो काम प्रारम्भ गरेको छ ।

(च) लोक संस्कृतिको संरक्षण र सम्वर्द्धनका लागि लोक गीत, लोक कथा, लोक कला, लोक वेशभूषा, लोक नृत्य, लोक भाषा र रीति-रिवाजहरूको वैज्ञानिक तरीकाले अन्वेषण गरी पुस्तकाकारमा परिणत गराउने ।

(ङ) सारङ्गी योजनाद्वारा गन्धर्वहरूलाई राष्ट्रियता, संस्कृति, गाउँ फर्क राष्ट्रिय अभियान, पञ्चायत, शोषण तथा उत्पीडन विरोधी भावनाका गीतको रचना र तालीम गराई गाउँ, मेला-पर्व, र विभिन्न अञ्चल तथा पञ्चायतहरूमा र कुनै ठूलो योजनाद्वारा काम हुन लागेको ठाउँमा प्रचार गर्न पठाउने ।

प्रगतिको मूल्याङ्कन

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानमा पञ्च-वर्षीय योजना अन्तर्गत पहिलो वर्ष (२०२६ श्रावणदेखि चैत्र मसान्ततक ९ महीना) भित्र के कति काम भयो, त्यसको निरुपण गर्न कुलपति श्री केदारमान व्यथितको अध्यक्षतामा एक बैठक बसेको थियो । बैठक १९ बैशाख २०२७ देखि लगातार ५ दिनसम्म बस्यो । उक्त बैठकमा संस्कृति, सङ्गीत र नाटक विभाग, गद्य साहित्य विभाग पद्य साहित्य शिभाग तथा कला विभाग आदिले आफ्-आफ्नो प्रगति विवरण पेश गरे । त्यस विवरण उपर बैठकले निम्न लिखित रूपमा आफ्नो प्रतिक्रिया दर्शायोः--

१. संस्कृति विभागबाट प्रारम्भ गरेको पर्यायवाची कोश र वृहत् इतिहासको निर्माण कार्य निर्धारित लक्ष्य अनुसार भइरहेकोले बैठकले सन्तोष व्यक्त गऱ्यो । विश्वकोशको लागि शब्द निर्माणका काम र विषय शीर्षक समेत सन्तोषजनक नभएकोले आफ्नो निर्धारित समयसम्ममा लक्ष्य पूरा गर्न अरू बढी सक्रिय हुने निर्देशन दिइयो ।

२. लोक संस्कृतितर्फ विश्व लोक कथा, लोक चित्रकला, सचित्र नेपाली लोक कथा निकाल्न चित्र समेत प्रस्तुत गरिएकोमा सन्तोष व्यक्त गरियो तथा विभिन्न लोक नृत्य अनुसन्धान गर्ने कार्यमा मन्द गति देखिएकोले २०२६–२७ आर्थिक वर्षभित्रै निर्धारित लक्ष्य अनुसार बांकी काम पूरा गर्ने निर्देशन दिइयो ।

३. संगीत र नाट्य विभागबाट तृतीय त्रैमासिकसम्ममा तयार गरिएका विभिन्न नृत्य, वाद्यवादन, नाटक आदि बारे अन्य विभागहरूले झैं कार्य तालिकाको आधारमा चार्टसहित प्रस्तुत गर्ने निर्देशन दिइयो ।

४. गद्य साहित्य विभागबाट विश्व साहित्यको रूपरेखा र प्रज्ञा परिचर्चा बारे कार्य विवरण पेश गर्दा नेपाली साहित्यको पृष्ठ विशेष रूपमा बढाई कार्यमा तीव्रता ल्याउने निर्देशन दिइयो । गद्य साहित्यका अर्को आयोजकतर्फबाट प्रस्तुत गरिएको कार्य तालिका बैठकले जाँच गर्दा सत्य सिद्ध नभएकोले असन्तोष व्यक्त गरियो ।

५. पद्य साहित्य विभागबाट सम्पन्न गरेको मौलिक र अनुदित ग्रन्थ निर्माणसम्बन्धी कार्य सामान्यतया सन्तोषजनक देखियो र गठित साहित्य समितिले प्रकट गरेको सुझाव भने व्यवहार्य र उपयोगी देखियो ।

६. कला विभागबाट निर्धारित कार्य अन्तर्गत प्रस्तुत गरिएको तालिका अनुसार "प्राचीन र मध्यकालीन मूर्तिको सर्वेक्षण" तथा कलाको इतिहास योजनानुसार निर्धारित समयमै सम्पन्न गर्न बढी क्रियाशील रहने निर्देशन दिइयो । तर नेपाली कलाहरूको अनुकृति प्रभावोत्पादक ढङ्गबाट सङ्कलन गरेकोमा हर्ष प्रकट गरियो ।

७. साहित्यकोश सम्पादन गर्न लागिएको कार्यमा, नेपालको साहित्य, संस्कृति, कला, तन्त्र, ज्ञान-विज्ञानका क्षेत्रमा भएका उपलब्धिहरू विश्वलाई बोध गराउने उद्देश्यमा आफ्नै ढङ्गको योजना तयार पारी आगामी बैठकमा पेश गर्ने सम्बन्धित विभागलाई निर्देशन दिइयो ।

स्मरण रहोस्, प्रज्ञा-प्रतिष्ठानमा यस किसिमबाट गतिविधिको मूल्याङ्कन पहिले कहिल्यै गरिएको थिएन । अबदेखि यो परम्परा नयाँ रूपमा कायम गरिन लागिएको छ र यसबाट कार्यमा जागरुकता र गतिशीलता आउने विश्वास राखिएको छ ।

A451

 वा. अ. द. नं. १३।२०२६-२७

प्रज्ञाका नियम

१. "प्रज्ञा" प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको मुखपत्रको रूपमा प्रत्येक तेस्रो महीनामा निस्कनेछ ।

२. यस पत्रिकामा निम्नलिखित विषय र प्रकारका लेखहरू प्रमुख रूपमा रहनेछन्–

(क) नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका गतिविधि र तिनका उपलब्धि सम्बन्धी लेख,

(ख) साहित्य, संगीत, कला, संस्कृति र ज्ञान-विज्ञान सम्बन्धी अनुसन्धान तथा सिद्धान्तका लेख,

(ग) चर्चा र निर्णय, भाषा र व्याकरण, इतिहास र अनुसन्धान सम्बन्धी विषयका चर्चा तथा त्यस विषयमा प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट प्रतिपादित या स्वीकृत निर्णय सम्बन्धी लेख,

(घ) शब्द परिवार–– कुनै एक विषयका सम्पूर्ण शब्दका अर्थ र प्रयोग सम्बन्धी लेख,

३. "प्रज्ञा" मा प्रकाशनार्थ पठाइने रचना फूलस्केप साइजमा प्रशस्त किनारा छोडी फराकिलो पंक्तिमा कागतको एकातिर मात्र शुद्ध र सफासित लेखिएको वा टाइप गरिएको हुनुपर्छ ।

४. अस्वीकृत रचना फिर्ता नपठाइने कुरा ध्यानमा राखी प्रकाशनार्थ पठाइएका रचनाको प्रतिलिपि लेखकले आफूसंग राख्नु बढिया हुनेछ ।

५. अन्यत्र कतै प्रकाशित वा प्रकाशनार्थ पठाइएका रचना 'प्रज्ञा' को निम्ति कृपया नपठाइयून् ।

६. 'प्रज्ञा' मा प्रकाशित रचनाको निमित्त केही पारिश्रमिक दिइनेछ ।

७. पहिलो पटक रचनाका साथ आफ्नो संक्षिप्त परिचय पठाउनु होला ।

८. अनुदित रचना पठाउँदा मूल लेखकको संक्षिप्त परिचय पनि पठाउनु हुन अनुरोध छ ।

मुद्रकः– श्री ५ को सरकारको छापाखाना ।